

Simone Voegtle

Dein Gott ist ein Esel.

Griechische und römische Tierkarikaturen als Spiegel  
antiker Wertvorstellungen

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern



Dieses Werk ist unter einem  
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5  
Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> oder schicken Sie einen Brief an  
Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

## Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons  
Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

Sie dürfen:



dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



**Namensnennung.** Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).



**Keine kommerzielle Nutzung.** Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



**Keine Bearbeitung.** Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>

Inauguraldissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde, vorgelegt von Simone Voegtle,

von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von Prof. Dr. Elena Mango und Prof. Dr. Fritz Graf angenommen.

Bern, den 15.03.2013

Der Dekan: Prof. Dr. Michael Stolz

## Dank

Im Rahmen meiner im März 2013 von der Universität Bern angenommenen Dissertation, die hier in einer überarbeiteten Fassung vorliegt, gilt mein Dank zuallererst meiner Doktormutter, Elena Mango, und meinem Zweitgutachter, Fritz Graf. Elena Mango brachte mich nicht nur auf die Fährte der Tierkarikaturen, sondern hat auch immer wieder dafür gesorgt, dass ich sie unentwegt weiter verfolgen konnte. Fritz Graf hat meine Exkursionen in benachbarte Fachgebiete überwacht und mich dabei vor Untiefen bewahrt.

Für inhaltliche Anregungen bin ich Christa Ebnöther und Pascal Attinger dankbar; Christoph Riedweg und das Istituto Svizzero di Roma haben in einer wichtigen Schaffensphase das ideale, inspirierende Arbeitsumfeld geschaffen. Ich denke mit Dankbarkeit an diese Zeit zurück.

Ein besonderes Dankeschön geht an Sabrina Buzzi, die es auf sich genommen hat, einen grossen Teil des Textes zu lesen und zu korrigieren – ihr unbestechliches Auge war mir unverzichtbar.

Die Unterstützung meiner Kollegen Andrew Lawrence und Camilla Colombi, meiner Freundin Sonja Losurdo und meines Gefährten Esteban Pagés hat mir meine Arbeit oft erleichtert, sei es bei praktischen Problemen oder wenn das Lächerliche in irgendeiner Form Überhand zu nehmen drohte. Auch ihnen danke ich von Herzen.



# Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung.....	6
I.1	Problematik.....	7
I.1.1	Das Tier und die <i>anthropologische Differenz</i> .....	7
I.1.2	Zwischen Lachen und Humor.....	9
I.1.3	Die Tierkarikatur als Phänomen.....	12
I.2	Methodisches.....	14
I.2.1	Vorgehen.....	14
I.2.2	Das Murmeln der Sirenen.....	16
I.3	Forschungsgeschichtliches und Aufbau.....	17
II.	Das Verhältnis von Mensch und Tier in der Antike.....	21
II.1	Ägypten.....	22
II.2	Griechen und Römer.....	26
II.2.1	Die philosophische Diskussion – Tierpsychologie und Ethik.....	26
II.2.2	Tieropfer und Tierhetzen.....	38
II.2.3	Nutztiere.....	42
II.2.4	Haustiere.....	46
II.3	Tiere in Mythologie und Literatur.....	50
II.3.1	Mythologie und Epos.....	50
II.3.2	Fabel.....	54
II.3.3	Alte Komödie – Tiermaske.....	61
II.3.4	Bukolik, Tiergedicht und bunte Geschichten.....	64
II.4	Tiere als Gegenstand der bildenden Kunst.....	68
II.4.1	Das Tier als Symbol.....	74
II.5	Zusammenfassung.....	77
II.5.1	Das Verhältnis von Mensch und Tier.....	77
II.5.2	Das Tier – das Andere.....	79
III.	Die Karikatur in der Antike.....	83
III.1	Das Lachen und sein Verständnis in der Antike.....	83
III.1.1	Lachen als Ritual.....	92
III.1.2	Das Theater.....	98
III.1.3	Das Symposion.....	104
III.1.4	Lachen in Philosophie und Literatur.....	106

III.1.5 Römische Satire und Witzkultur.....	113
III.2 Lachen und Bild.....	121
III.2.1 Das Komische in bildlichen Darstellungen.....	121
III.2.2 Die Karikatur.....	127
III.2.3 Die Tierkarikatur.....	130
III.2.3.1 Formale Abgrenzung und Definition der Tierkarikatur.....	136
III.3 Zusammenfassung.....	140
IV. Tierkarikaturen und ihre Funktion.....	143
IV.1 Beispiele.....	143
IV.1.A <i>Gesellschaft</i> .....	143
A.1.1–A.1.5 Gelehrtenfiguren – Schüler.....	143
A.2.1 Togatus.....	150
A.2.1.1 Zur Frage der Maske.....	152
A.2.2–A.2.3 Mantelfiguren.....	154
A.3.1–A.3.2 Vogelfiguren.....	158
IV.1.B <i>Arbeitsleben</i> .....	162
B.1 Geldwechsler.....	162
B.2 Amme.....	163
B.3.1–B.3.3 Affen mit Mörser.....	165
IV.1.C <i>Spiele und Feste</i> .....	167
C.1.1–C.1.3 Gladiatoren.....	167
C.2.1–C.2.2 Festteilnehmer.....	169
C.3.1–C.3.2 Tanzpuppen.....	173
C.4 Affen beim Spiel.....	176
IV.1.D <i>Mythologie und Religion</i> .....	178
D.1 Spottkruzifix.....	178
D.2.1–D.2.2 Mythenparodien.....	181
D.3 Opfernder.....	186
IV.2 Chronologie.....	188
IV.2.1 Terrakotten.....	188
IV.2.1.1 Chronologischer Anfangspunkt: Terrakotten aus Griechenland bzw. unbekannter Herkunft.....	189
IV.2.1.2 Grösstes chronologisches Feld: Terrakotten aus dem Fayum.....	190
IV.2.1.2.1 Stilistischer Vergleich der Affenfiguren.....	193
IV.2.1.2 Terrakotten aus den nördlichen Provinzen des römischen Reiches.....	194
IV.2.2 Bronzen.....	195
IV.2.3 Lampen.....	195

IV.2.4 Malerei/Graffiti.....	196
IV.2.5 Zusammenfassung.....	197
IV.3 Herkunft.....	198
IV.3.1 Terrakotten.....	198
IV.3.1.1 Griechenland mit Magna Graecia.....	198
IV.3.1.2 Ägypten.....	199
IV.3.1.3 Mitteleuropa.....	201
IV.3.2 Bronzen.....	201
IV.3.3 Lampen.....	202
IV.3.4 Malerei/Graffiti.....	203
IV.3.5 Zusammenfassung.....	203
IV.4 Verwendung und Funktion.....	204
IV.4.1 Terrakotten.....	204
IV.4.2 Bronzen.....	210
IV.4.3 Lampen.....	211
IV.4.4 Malerei/Graffiti.....	212
IV.4.5 Zusammenfassung.....	214
V. Tierkarikaturen als Spiegel antiker Wertvorstellungen.....	218
V.1 Entwicklungen und Tendenzen.....	218
V.1.1 Tier.....	218
V.1.2 Lachen.....	221
V.2 Die hellenistisch-römische Gesellschaft und ihre Gegenbilder.....	225
V.2.1 Gegenbilder.....	225
V.2.2 Gesellschaftsstrukturen.....	228
V.2.2.1 Sklaven.....	234
V.3 Die Tierkarikaturen im gesellschaftlichen Kontext.....	239
V.3.1 Beispiele.....	239
V.3.2 Tierkarikatur und menschliche Karikatur im Vergleich.....	243
V.4 Abschliessende Bemerkungen.....	245
Appendix	
Übersicht über Chronologie und Herkunft der besprochenen Beispiele.....	249
Literaturverzeichnis.....	250
Im Text verwendete Übersetzungen antiker Autoren.....	274
Abbildungen und Abbildungsverzeichnis.....	276

Phaedr. A 3

*Non esse plus aequo petendum*

*Man sollte nicht mehr verlangen, als angemessen*

Hätte die Natur den Menschen so geformt,  
wie ich mir denke, wäre er weit besser ausgestattet;  
alle Gaben hätte sie uns nämlich zugeteilt,  
wie sie die gnädige Fortuna Tieren mitgegeben hat:

Des Elefanten Kräfte und des Löwen Angriffslust,  
das hohe Alter einer Krähe und des wilden Bullen Stolz,  
des flinken Pferdes friedliche Gefügigkeit –  
er hätte trotzdem noch dazu das, was ihm eigen ist als Mensch:  
Intelligenz.  
Natürlich lacht im Himmel Jupiter in sich hinein,  
er, der in seinem grossen Plan dem Menschen dies verweigert hat,  
damit das Szepter dieser Welt nicht unserm Wagemut zur Beute wird

So sollten wir, zufrieden mit der Gabe Jupiters, des Unbesiegten,  
unserer Jahre vorbestimmte Zeit durchlaufen  
und nichts Grösseres wagen, als die Sterblichkeit erlaubt.

## I. Einleitung

„En ce sens, la Grèce est encore là sous nos pieds, avec ses dieux, ses hommes, ses animaux et ses plantes. Elle n’a pas à revenir puisqu’au fond elle ne nous a jamais quittés. Il est simplement parfois difficile, à travers l’épaisseur des siècles, d’entendre distinctement son murmure obstiné. Il faut alors tendre l’oreille pour entendre sa voix, le chant – peut-être – de ses Sirènes.“<sup>1</sup>

Was seit Darwin im Bewusstsein des modernen Menschen verankert ist, prägte bereits das Empfinden unserer Vorfahren: das Gefühl der Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier. Dieses Erkennen der Ähnlichkeit, welches das Wissen um die Unterschiede impliziert, war wohl die Voraussetzung für die Verwendung von Tierfiguren als Zeichen für die menschlichen Unzulänglichkeiten. Lehrer mit Eselsköpfen; Affen, die menschliche Tätigkeiten verrichten; bekannte Persönlichkeiten, die in Tiergestalt gezeigt werden – all das ist uns auch heute noch als humoristisches Stilmittel vertraut. Trotzdem oder gerade wegen dieser Vertrautheit stellt sich die Frage, was für eine Bedeutung und Funktion solche Figuren und Bilder in der Antike hatten. In welchem Kontext wurden sie verwendet, welche Vorstellungen liegen ihnen zugrunde, was für eine Ikonographie verbindet sie? Die vorliegende Arbeit versucht, auf diese Fragen Antworten zu finden und das Phänomen der antiken Tierkarikatur aus unserer Sicht verständlich zu machen. Dabei fällt der Blick unweigerlich auch auf uns selbst: Die Auseinandersetzung mit dem Tier ist eine kulturhistorische Konstante, der wir uns nicht entziehen können. Wir sehen das Tier und meinen, das *Andere* zu sehen, dabei sind wir vielmehr mit uns selbst konfrontiert. Oder wie der Philosoph Jacques Derrida bemerkt: „Souvent je me demande, moi, pour voir, *qui je suis* – et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d’un animal, par exemple les yeux d’un chat, j’ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne.“<sup>2</sup>

Die Tierkarikaturen sind daher nicht nur ein Spiegel der Wertvorstellungen der Antike, sondern in beschränktem Masse auch einer für uns selbst. Dabei soll es nicht darum gehen, die Gegenwart in der Vergangenheit wiederzufinden, sondern zu verstehen, welche Veränderungen zu welchen Unterschieden geführt haben. Wie das Verhältnis zum Tier ist auch der Umgang mit dem Lachen ein wiederkehrendes Thema der Kulturgeschichte. Seine Bedeutung und vor allem seine Verwendung haben sich im Vergleich zur Antike gewandelt; die Tierkarikatur wäre – soviel sei vorweggenommen – in ihrer damaligen Verwendung heute kaum mehr denkbar. Als bildliche Erscheinung wirft sie ein punktuell Licht auf einen eingeschränkten Bereich der antiken Gesellschaft, die sich uns auf diese Weise ein Stück mehr erschliesst – immer im Bewusstsein der Grenzen, die uns dabei gesetzt sind: „Worin sollte sich das Auge des athenischen Bürgers aus dem 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung von dem unserer Zeitgenossen unterscheiden? Dies ist sicherlich eine berechtigte Frage. Doch ist in diesem Buch weder von den Augen noch von den Ohren die Rede, sondern davon, wie die Griechen

---

<sup>1</sup> G. Romeyer Dherbey in Cassin – Labarriere 1997, S. XIV.

<sup>2</sup> Derrida 2006, 18. Zum Blick des Tieres siehe auch Schmidt 2011, 17.

sich ihrer bedienten: Es geht um das Sehen und das Hören, um die Orte, die Formen sowie die jeweilige Rolle des Sehens und Hörens.“<sup>3</sup>

## I.1 Problematik

Die Tierkarikatur vereint in sich zwei Grössen: das Tier und die Karikatur. Beide hatten in der Antike einen Stellenwert, der sich nicht zwangsläufig mit unseren heutigen Vorstellungen deckt und deshalb zuerst einzeln erarbeitet werden soll. Erst wenn die Voraussetzungen soweit wie möglich klar sind, kann die Bedeutung der Verbindung dieser Grössen in der Tierkarikatur untersucht werden. Diese Verbindung wiederum ist nicht so zufällig, wie sie vielleicht auf den ersten Blick scheinen mag. Im Tier genau so wie in der lächerlichen Gestalt erkannte der antike Mensch eine Idee, die zur symbolischen Verwendung der beiden in vielerlei Formen – darunter dieser einen gemeinsamen – führte. Bevor in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit die Bedeutung des Tieres und des Lachens für die Antike untersucht werden, sei ein kurzer Blick auf die heutige Situation geworfen, die, mehr oder weniger bewusst, den Ausgangspunkt jeder wissenschaftlichen Betrachtung der Vergangenheit bildet.

### I.1.1 Das Tier und die *anthropologische Differenz*

„Es ist klar, dass Tiere keine Menschen sind, genauso klar ist aber, dass Menschen Tiere sind.“<sup>4</sup> Der Verhaltensforscher Frans de Waal benennt mit diesem Satz trefflich die Problematik, der sich der Mensch im Tier gegenüber sieht. Die Antike war in vieler Hinsicht konstitutiv und prägend für die philosophische und ethische Entwicklung der Mensch-Tier-Beziehung. Das Bemühen, eine Differenz zwischen Mensch und Tier zu definieren, die jegliche Ambivalenz beseitigte, prägte nach ihr auch die kommenden Epochen. Die Neuzeit stand zuerst im Zeichen der gegenseitigen Meinungen von Montaigne (1533-1592) und Descartes (1596-1650). Montaigne schrieb, auch unter dem Eindruck der grausamen Religionskriege seiner Zeit, eine *Verteidigung des Geistes der Tiere*, die vor allem zum Zweck hatte, die Überheblichkeit des Menschen anzuprangern. Dies erreichte er, indem er den Tieren die gleichen Fähigkeiten wie den Menschen zusprach, aber auch, indem er aufzeigte, wie triebgesteuert dieser umgekehrt sein kann.<sup>5</sup> Insbesondere wehrte er sich dagegen, komplexe Fähigkeiten der Menschen mit deren Vernunft zu erklären, während ebensolche Fähigkeiten beim Tier lediglich mit Instinktverhalten bezeichnet werden. Die oben angesprochene Differenz sollte bei Montaigne nicht ausgeprägt, sondern im Gegenteil eingeebnet werden. Descartes antwortete auf diese sich rasch verbreitende These mit seiner *Tierautomatenlehre* (1637), die für die Zukunft des Tieres von fataler Bedeutung sein sollte. In seinen Augen waren Tiere Maschinen, ohne Seele, ohne Sprachvermögen und ohne Schmerzempfinden. Erschaffen wurden diese Maschinen, die im übrigen

---

<sup>3</sup> Vernant 1993, 8 f.

<sup>4</sup> De Waal 2008, 84.

<sup>5</sup> Wild 2008, 44 f.

als sehr gut konstruiert angesehen wurden, von Gott, dem ‚Supermechaniker‘.<sup>6</sup> Dem Menschen waren sie unterlegen, weil er über eine unsterbliche Seele verfügte, die zudem vernunftbegabt und für das Denken verantwortlich war. Wenn auch Descartes keineswegs bewusst zum mitleidslosen und rohen Umgang mit den Tieren aufrief, so war seine Lehre doch sehr geeignet, eine Praxis zu stärken, die den Menschen zunehmend zum Konsumenten und das Tier zum reinen Nahrungsmittel machte. In der Nachfolge Descartes wurde daraus eine Rechtfertigung für ihre Ausbeutung und nicht selten unnötige Qual. Auch der Kirche kam diese Einstellung nicht ungelegen: Sie stützte die Stellung des Menschen als von Gott erschaffene Krone der Schöpfung, der die Natur untergeben war. Ausserdem hatte umgekehrt die Annahme einer Tierseele zum Problem geführt, dass unter Umständen auch für das Tier Unsterblichkeit anzunehmen war. Mit Descartes hatte sich dieses Problem buchstäblich in Nichts aufgelöst.<sup>7</sup> Natürlich blieben solche extremen Haltungen nicht ohne Widerspruch. Neben verschiedenen tierfreundlichen Gegenbewegungen entstanden im 18. Jahrhundert erste vegetarische Strömungen. Massgeblich dafür war unter anderem die von Rousseau gemachte Aussage, dass die Menschen ursprünglich zu den Pflanzenfressern gehört hatten.<sup>8</sup> Ebenso entdeckte man in diesem Zusammenhang die vegetarischen Bewegungen der Antike neu. Rousseau und der Philanthropismus entwickelten im Rahmen der Aufklärung tierschützerische Gedanken, bei denen es nicht zuletzt darum ging, Nutztiere artgerecht zu halten. Auch war man der Meinung, dass Grausamkeit gegenüber Tieren die Hemmschwelle für Grausamkeit gegenüber den Menschen herabsetzen könnte.<sup>9</sup> Die zuvor so fest zementierte *anthropologische Differenz* geriet wieder ins Wanken. Dass die biologischen Ordnungsprinzipien nicht immer so felsenfest standen, zeigte sich aber auch daran, dass – ganz wie in der Antike – ethnisch Fremde, gesellschaftliche Aussenseiter und unter Umständen auch Frauen als Tiere oder zumindest den Tieren nahestehende Wesen im negativen Sinn betrachtet werden konnten.<sup>10</sup> Eine definitive Änderung und Klarheit brachte diesbezüglich erst die Evolutionslehre. Darwin anerkannte in seinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Werken keine *anthropologische Differenz* zwischen Mensch und Tier. Gemäss seiner Theorie entstammen alle Lebewesen demselben Lebensbaum und haben deshalb eine gemeinsame Abstammung.<sup>11</sup> Dieses Erkenntnis hat für die Moderne auf der biologischen Ebene Transparenz geschaffen und damit das Tier ein Stück weit entzaubert und entdämonisiert. Doch das Gefühl der Differenz und die Ambivalenz in der Beziehung zwischen Mensch und Tier existieren immer noch; sie haben sich nur auf eine andere Ebene verlagert. Wir sind nach wie vor, nicht anders als die Menschen der Antike, mit dem Paradox der Fremdheit in der Ähnlichkeit konfrontiert. Wir erleben das Tier, vor allem im direkten Umgang, als verwandt und liebenswert, aber andererseits in unserer ‚binnenmenschlichen‘

---

<sup>6</sup> Nicht nur Tiere, sondern auch Menschen haben gemäss Descartes einen Maschinenkörper. Letztere verfügen aber zudem über eine ihn bewohnende Seele als „denkende Substanz“, siehe Wild 2008, 48–51.

<sup>7</sup> Münch 1999b, 330.

<sup>8</sup> Siehe Rousseau 1969, 65 mit Anm. V.

<sup>9</sup> Münch 1999b, 338 f.

<sup>10</sup> Münch 1999b, 340 f.

<sup>11</sup> Siehe Feustel 1986, 16–18. Vor Darwin hatten schon Carl von Linné und Jean Baptiste Lamarck die Verwandtschaft von Mensch und Affe erkannt.

Welt auch als anders und fremd. Noch immer kann das Tier deshalb in unserer sozialen Ordnung als Symbol dienen, mit dessen Hilfe wir etwas ausdrücken, das heisst, *über* das wir uns mit anderen Menschen verständigen und nicht *mit dem* wir direkt in Kontakt sind.<sup>12</sup> Die moderne Philosophie genau so, wie die Wissenschaft im allgemeinen, fährt bis heute damit fort, die Grenzen zwischen Mensch und Tier zu hinterfragen, zu verwischen oder neu zu konstruieren. Tiere sind „bonnes à penser“, schrieb Lévi-Strauss und meinte damit, dass sie in der Kommunikation zwischen Menschen wie alle Dinge der menschlichen Umwelt zu einem potentiellen Zeichen werden.<sup>13</sup>

### I.1.2 Zwischen Lachen und Humor

Sowohl zum Humor als auch zum Lachen gibt es sehr viele moderne Untersuchungen aus den verschiedensten wissenschaftlichen Gebieten, die aber für das antike Verständnis der beiden Begriffe nur bedingt hilfreich sind. Hinzu kommt, dass es ihnen selbst zum Teil an Einheitlichkeit und Kongruenz fehlt. Dies sieht man unter anderem daran, dass die verschiedenen Ausdrücke, die wir im Wortfeld *Lachen* benutzen, nicht immer genau unterschieden werden.<sup>14</sup>

Humor ist eine mögliche Ursache für oder besser eine Befähigung zum Lachen.<sup>15</sup> Das Wort *Humor* hat seine heutige Bedeutung erst in der Neuzeit erhalten, etymologisch betrachtet heisst es eigentlich Flüssigkeit oder auch Körpersaft. Die Mischung der vier Körpersäfte (Blut, Schleim, Galle und Schwarze Galle) bestimmte nach einer auf Hippokrates zurückgeführten Theorie das Temperament des Menschen. Im *Wörterbuch der Philosophie* aus dem Jahr 1923 steht dazu folgendes: „Humor – ist ein so neuer Begriff, daß seine Definition bis zur Stunde nicht gelungen ist. Weder die englischen ersten Erfinder der Sache, noch ihre deutschen verbessernden Nachahmer haben das Wesen des Humors ergründet. Den Franzosen gar, von denen die Engländer die Form des Wortes entlehnt hatten, ist die Sache heute noch ein ausländisches Erzeugnis; sie haben angefangen, das englische Wort *humour* dafür zu gebrauchen, und verwenden das Wort fast ausschließlich für den englischen Humor und für den deutschen, so viel sie ihn verstanden haben; die Italiener, deren *umore* genau dem französischen *humeur* entspricht, haben für den Terminus Humor das Wort *umorismo* eingeführt. Der Terminus Humor ist neu und ist national germanisch. Man hat sich vergebens bemüht, bei den Griechen und Römern etwas zu entdecken, was unserem Humor entspräche.“<sup>16</sup>

Die englischen ‚Erfinder‘ des Humors waren darum bemüht, dem Sinn des Menschen für das Komische eine positive Motivation zugrunde zu legen, nachdem das vorherrschende Verständnis sich lange – in Anlehnung an die antike Tradition – aus dem Lächerlichen ergeben hatte.<sup>17</sup> Damit verbunden war die Grenzwertigkeit und Ambivalenz des Lachens, dessen aggressive Seite von

---

<sup>12</sup> Wiedenmann 1999, 354 f.

<sup>13</sup> Siehe z. B. Lévi-Strauss 1962, 132; Lévi-Strauss 1973, 174.

<sup>14</sup> Siehe dazu Schörle 2007 13 f. und Mitchell 2009, 8 f.

<sup>15</sup> Riszovannij 2008, 39. 41.

<sup>16</sup> F. Mauthner, Wörterbuch der Philosophie: neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache II (Leipzig 1923), 104.

<sup>17</sup> Vgl. Schörle 2007, 27.



verschiedenen Gelehrten erkannt worden war.<sup>18</sup> Die ‚Erfindung‘ des Humors ist auch auf dem Hintergrund der von Hobbes formulierten Theorie des dem Lachen zugrunde liegenden Überlegenheitsgefühls zu sehen, die zur Zeit ihrer Entstehung nicht überall auf Zustimmung stiess. Die im 18. Jahrhundert bevorzugte Inkongruenztheorie geht hingegen davon aus, dass das Lachen als Reaktion auf einen wahrgenommenen Widerspruch entsteht.<sup>19</sup> Das Komische wäre demnach die Konsequenz einer enttäuschten Erwartung.<sup>20</sup> Es ist nach heutigem Verständnis dem Lächerlichen aber ebenfalls nicht gleichzusetzen: Sein Mehrwert besteht nach der Definition von Jauss im Unernst, der das Lächerliche „sublimiert“ und ihm seine negative Natur nimmt.<sup>21</sup> Sowohl der Humor als auch das Komische haben also zum Ziel, eine gewissen Distanz zum Lächerlichen und dem damit verbundenen aggressiven Lachen zu schaffen.<sup>22</sup> Es handelt sich bei diesen Definitionen im Grunde um theoretische Versuche, der unkontrollierbaren Macht des Lachens Herr zu werden.

Das Lachen selbst wird oft und in meinen Augen nicht ganz zu unrecht als eine anthropologische Konstante angesehen, deren Essenz durch die Menschheitsgeschichte hindurch unverändert erhalten blieb. Als ursprünglich biologisch-physiologischer, im Laufe der Evolution aber kulturell geprägter und kultivierter Vorgang<sup>23</sup> ist das Lachen in erster Linie ein soziales Phänomen.<sup>24</sup> Es ist ein Akt der Kommunikation, eine Antwort auf eine Situation, der der Mensch nicht anders zu begegnen weiss. Äussere Anlässe des Lachens wie Freude und Jubel, Spiel und physische Reize schaffen, wie Plessner ausführt, nur ein anregendes Klima, in dem sich das Lachen auf einfache Weise Bahn bricht.

---

<sup>18</sup> Siehe z. B. Bergson 1950, 150–152; Jauss 1976, 362.

<sup>19</sup> Schörle 2007, 34 f.; Preisendanz 1976, 412: „Denn indem die Theorie des Lachens und des Komischen seit dem 18. Jahrhundert das Konzept der komischen Inkongruenz bzw. des komischen Kontrasts zu ihrer Basis machte, musste sie, eingestandenermassen oder unvermerkt, davon abkommen, das Lachen weiterhin als strafendes Korrektiv und das Komische als schiere Lächerlichkeit hinzunehmen.“ Zu Hobbes siehe Hubbard 1991, 8; Bachmaier 2005, 16 f.

<sup>20</sup> Daraus ergibt sich, für Freud, die Ableitung der „komischen Lust“ aus dem Vergleich und ihre Provokation durch die Nachahmung, siehe Freud 2009, 208–210. 222. Zu den Schwierigkeiten einer Theorie des Komischen siehe ebenda, 230 f. Ausschlaggebend für die Inkongruenztheorie war eine Äusserung Kants, nach der das Lachen sich aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts ergibt, siehe Hubbard 1991, 11; Bachmaier 2005, 24–28.

<sup>21</sup> Jauss 1976, 366. 370. Eine solche Sublimierung findet durch die ‚Ästhetisierung‘ des Lachens statt, das heisst unter anderem auch in seiner künstlerischen Umsetzung. Hier stimmt Jauss mit Aristoteles überein, der als Bedingung für das Lachen in der Komödie festgesetzt hatte, dass das Lächerliche keinen Schmerz verursachen soll (siehe dazu unten III.1). Vergleiche dazu auch die Definition in RAC 16, 1994, 753 s.v. Humor (G. Luck): „Humor ist eine Gattung des Komischen und bildet, zusammen mit Scherz und Spiel, den Gegensatz zu Ernst und Würde. Was zum Lachen oder Lächeln reizt, ist humorvoll.“

<sup>22</sup> Das boshafte Lachen fällt damit in die Zuständigkeit der Satire, siehe Jauss 1976, 370. Freud 2009, 241. 246 sieht den Humor als eine Unterart des Komischen, die im Gegensatz zu den meisten anderen mit einer einzigen Person auskommt, die sich in einer Art Abwehrvorgang von einem Geschehen distanziert. Riszovannij 2008, 39 definiert den Unterschied folgendermassen: „Humor bleibt damit eine *Eigenschaft* eines Subjektes (des Rezipienten bzw. Zeichenbenutzers), während das Komische bzw. das Lächerliche im (Wahrnehmungs-)Objekt, im die Botschaft tragenden Zeichensystem verortet wird.“ Siehe auch ebenda 42, wo erneut die Unterscheidung nach Subjekt (Humor) und Objekt (komisch) vertreten wird.

<sup>23</sup> Siehe unten Kap. III.1.

<sup>24</sup> Siehe Bergson 1950, 6: „Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. ... Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe, dirigeront tous leur attention sur un d’entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence.“

Eigentliche Ursache bleibt die Reaktion auf eine „Unmöglichkeit des Verhaltens“<sup>25</sup>. Je nach Kultur unterscheiden sich aber Bedeutung und Funktion des Lachens: „Lachen ist demnach immer kulturell geprägt, in seiner Äusserung, Wahrnehmung, Akzeptanz und Bedeutung. Das bedeutet aber auch, dass man von dem Bestreben Abstand nehmen sollte, hinter der kulturellen Varianz das ‚echte‘ und ‚ursprüngliche‘ Lachen zu entdecken.“<sup>26</sup> Das Lachen entzieht sich einer eindeutigen Definition und ist als Vorgang deshalb neutral zu bewerten; das Komische ist ein Überbegriff für jene Dinge, die uns zum Lachen bringen, ohne dass sie Schaden zufügen, während die Reaktion auf das Lächerliche die Grenze zur Feindseligkeit überschreiten kann – in der Antike waren diese Bereiche weit weniger deutlich getrennt als heute.

Die Karikatur wird in der modernen Forschung meist als ein Ausdruck des Komischen gesehen.<sup>27</sup> Freud erklärt ihren Zweck mit der Herabsetzung des Erhabenen und verbindet damit das erwähnte Prinzip der Nachahmung, die unsere Erwartungen unterläuft.<sup>28</sup> Sie ist zudem unabdingbar an die Normen ihres Entstehungsumfeldes gebunden, ohne deren Korruption ihre komische Wirkung nicht möglich wäre. Die Erwartung des Betrachters gilt dem Normalen, und erst die Nicht-Erfüllung dieser Erwartung provoziert sein Lachen. Umgekehrt sollte also das in der Karikatur Verzerrte einen Rückschluss auf die zugrundeliegenden Normen erlauben, wie ich es hier anhand der griechisch-römischen Tierkarikaturen versuche.

Das Wort *Karikatur* hat seinen Ursprung im italienischen Wort *caricare* (beladen, überladen). Der Begriff ist erstmals im Italien des 17. Jahrhunderts belegt, wo er zur Bezeichnung einer satirisch-übertriebenen Porträtzeichnung verwendet wurde. Von Italien ging der Begriff schnell auf Frankreich und Deutschland über. Deutsche Synonyme des 18. Jahrhunderts wie *Fratzenbild* oder *Zerrbild* zeigen die wertende Qualität der Bezeichnung, welche die Karikatur als Gegenbild zur schönen Kunst festlegt.<sup>29</sup> Freud hält dazu fest: „Die Karikatur stellt die Herabsetzung bekanntlich her, indem sie aus dem Gesamtausdrucke des erhabenen Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt, welcher übersehen werden musste, solange er nur im Gesamtbilde wahrnehmbar war. Durch dessen Isolierung kann nun ein komischer Effekt erzielt werden, der sich auf das Ganze in unserer Erinnerung erstreckt. ... Wo ein solcher komischer Zug in Wirklichkeit fehlt, da schafft ihn die Karikatur unbedenklich durch Übertreibung eines an sich nicht komischen. Es ist wiederum kennzeichnend für

---

<sup>25</sup> Plessner 1950, 194. Siehe auch ebenda 185 f.; Bachmaier 2005, 108.

<sup>26</sup> Schörle 2007, 14. Siehe auch Plessner 1950, 186: „Vom Umfang der Auseinandersetzungsmöglichkeit und der Art der Grenze [*jenseits der das Lachen die einzige Antwort bleibt, Anm. d. Autorin*] gewinnt man ein Bild natürlich erst, wenn man sich die normale Daseinssituation des Menschen vergegenwärtigt.“

<sup>27</sup> Wie Hofmann ausführt, der darin im Übrigen einen Rückgriff auf die „antike Stiltrennung“ im Sinne der Dualität von schön und edel vs. hässlich und lächerlich sieht, entspringt diese Einteilung dem Zeitgeist der Aufklärung, die alles, was sich der Fassbarkeit durch den Verstand entzog, also auch das Groteske und Abnorme, „zum Komischen degradieren“ wollte, siehe Hofmann 2007, 49 f. 53.

<sup>28</sup> Freud 2009, 212 f. 221 f.

<sup>29</sup> Vgl. Hofmann 2007, 31. 52: „Erst die Festlegung der Koordinaten des Schönen und Hässlichen, des Erhabenen und Gewöhnlichen im 16. Jahrhundert bringt es mit sich, dass das Phantastische und Rätselhafte nun der Einbildungskraft des Einzelnen überlassen und das Zerrbild zur kritischen Manifestation einer künstlerischen Persönlichkeit wird.“ Zur veränderten Wahrnehmung des Hässlichen mit dem Aufkommen des Expressionismus Ende des 19. Jahrhunderts siehe ebenda 32 f.

den Ursprung der komischen Lust, dass der Effekt der Karikatur durch solche Verfälschung der Wirklichkeit nicht wesentlich beeinträchtigt wird.<sup>30</sup> So wird die verzerrte Darstellung zum Antagonist des ihr zugrundeliegenden Ideals, mit dem sie gleichzeitig untrennbar verbunden bleibt. Wie weit sie als solche erkannt wird, hängt von den Umständen ihrer Entstehung ab, ihre Grenzen sind fließend.<sup>31</sup> In ihrer ursprünglichen Form als verzerrtes Porträt und den meisten darauf folgenden Interpretationen war die Karikatur an die menschliche Figur gebunden, sie war eine bildliche Form des Humors. Inzwischen hat sich diese Bindung gelockert; das moderne Verständnis der Karikatur ist, gerade im deutschen Sprachgebrauch, sehr weit und umfasst die verschiedensten Bedeutungen, von verfälschten Musikzitatens über satirische Zeichnungen politischen Inhalts bis zum Cartoon. Eine allgemein gültige Karikaturdefinition ist deshalb nicht vorhanden.<sup>32</sup> Klar ist hingegen, dass die Karikatur – unwichtig, in welcher Form sie auftritt – einen „humoristischen Kommunikationsprozess“ in Gang setzt: „Sowohl Autor als auch Rezipienten einer Karikatur sind Mitglieder einer Sprach- und Kommunikationsgemeinschaft. Sie besitzen ihre kulturellen Codes, auch diejenigen, die für das Lachen als Wirkung eines Phänomens verantwortlich sind (gattungsspezifische Darstellungstechniken, zugrunde liegende Normen).“<sup>33</sup>

### I.1.3 Die Tierkarikatur als Phänomen

Ein Phänomen ist die Tierkarikatur in verschiedener Hinsicht. Einerseits, unter Bezugnahme auf oben stehendes Zitat, im wörtlichen Sinn als Erscheinung, der etwas zugrunde liegt; als Symbol, dessen Bedeutung diese Arbeit erhellen möchte. Andererseits scheint mir das Wort auch angebracht, um die Stellung der Tierkarikatur innerhalb der griechischen und römischen Kunst zu beschreiben.

Die in dieser Arbeit besprochenen Beispiele kommen aus den verschiedensten Kunstgattungen, aus der Koroplastik, der Bronzeplastik, den Lampen und der Wandmalerei bzw. den Graffiti. Am häufigsten vertreten sind die Terrakotten, was zum einen mit ihrer besonderen Eignung für groteske Darstellungsformen zu tun hat, zum anderen aber auch auf die spezielle Fundsituation zurückzuführen ist. Die Mehrheit der vorgestellten Beispiele aus Terrakotta stammt eben nicht aus dokumentierten Befunden, sondern wurde dem Kunsthandel bzw. Museumsbeständen entnommen. Ähnlich verhält es sich mit den Bronzefiguren und Lampen. Solche kleinen Objekte sind naturgemäss für den Handel geeignet und wurden zum Teil schon im 19. Jahrhundert in ihren Ursprungsländern gekauft und von Privatpersonen gesammelt. Dies trifft namentlich auf die graeco-römischen Terrakotten Ägyptens zu, deren Verfügbarkeit ungleich grösser war als jene ähnlicher Stücke in anderen Gebieten des Mittelmeerraumes.<sup>34</sup> Die Situation der Malereien und Graffiti präsentiert sich diesbezüglich anders:

---

<sup>30</sup> Freud 2009, 213 f. Siehe dazu auch Hofmann 2007, 38 f.

<sup>31</sup> Hofmann 2007, 34.

<sup>32</sup> Heinisch 1988, 28 f.; Riszovannij 2008, 13–15. Gurisatti 2007, 20 f. spricht gar vom “Untergang der Karikatur als Gattung in der Postmoderne”, genauer dazu Hofmann 2007, 86 f.

<sup>33</sup> Beide Zitate Riszovannij 2008, 43.

<sup>34</sup> Auf diese Weise entstanden Sammlungen wie jene von Fouquet (Perdrizet 1921) und Graindor (Graindor 1939) und anderen, die teilweise auch den Ausgangspunkt grösserer Museumssammlungen bildeten, siehe z. B. Weber 1914, 2.

die auf uns gekommenen Beispiele sind aufgrund der Erhaltungslage selten, dafür aber in der Regel von bekannter Herkunft. Auch wenn der Bestand der Tierkarikaturen aus diesem Grund als verzerrt wahrgenommen werden muss, dürfte das an der Auswahl der Gattungen nicht viel ändern. Die Beschränkung grotesker Darstellungsformen auf die Kleinkunst einerseits und Mittel der Ausstattung von Privaträumen – also Malerei und gegebenenfalls Mosaiken – andererseits hängt eng mit ihrer Verwendung und Funktion zusammen, auf die in Kap. IV.4 ausführlich eingegangen wird.<sup>35</sup>

Das tatsächliche Vorkommen der Tierkarikaturen lässt sich in absoluten Zahlen nur schwer ausdrücken. Schon der Bestand der Grotesken,<sup>36</sup> zu denen sie als Darstellungsform zu zählen sind, ist im Vergleich zu den ‚normalen‘ Terrakotten gering. Eine Idee geben die wenigen systematisch ausgegrabenen Siedlungen griechischer und römischer Zeit: Von den 264 aus den Grabungen von Pompeji stammenden und dokumentierten Terrakotten beispielsweise sind nur zwei als Grotesken zu bezeichnen.<sup>37</sup> Aus Karanis in Ägypten stammen zwischen 450 und 925 Tonfiguren, von denen 154 von den Ausgräbern dokumentiert wurden. Vier davon, inklusive einer Silenenstatuette, sind der Gruppe der Grotesken zuzuordnen.<sup>38</sup> Priene weist unter den 407 publizierten Figuren immerhin rund 14 groteske Figuren auf.<sup>39</sup> Die so gewonnen Zahlen zu den Anteilen liegen aber alle klar im unteren einstelligen Prozentbereich. In welches Verhältnis dazu wiederum die Tierkarikaturen zu setzen sind, zeigt sich am Beispiel von Alesia, einer gallo-römischen Siedlung im Burgund. Der Katalog der in Alesia gefundenen Terrakotten umfasst 334 Nummern. Fünf davon sind Grotesken, worunter sich eine Tierkarikatur befindet.<sup>40</sup> Das bedeutet, an diesem Beispiel gemessen, dass die Tierkarikaturen innerhalb der Terrakottafiguren, die nachweislich ihre häufigste Erscheinungsform waren, nicht einmal ein Prozent ausmachten. Das Beispiel des Geldwechslers (**B.1**), der in identischer Ausführung zweimal erhalten ist, zeigt hingegen auch, dass Tierkarikaturen wie andere Terrakotten mehrfach produziert wurden. Zu Recht muss man in Bezug auf diese Darstellungen also von einem Phänomen sprechen, dessen Aussagekraft es in meinen Augen aber dennoch rechtfertigt, ihm im Rahmen dieser Untersuchung auf den Grund zu gehen.

---

<sup>35</sup> Vgl. dazu Giuliani 2003, 13, der in Bezug auf die Grossplastik der republikanischen Zeit schreibt: „Die Möglichkeit zur Herstellung von Karikaturen aber ist an bestimmte geschichtliche Bedingungen gebunden; vor allem setzt sie grundsätzlich die Verfügbarkeit eines Mediums voraus, das sich der Kontrolle durch den jeweils Dargestellten entzieht und gerade deshalb als wirksames Instrument politischer Polemik eingesetzt werden kann ...“ In den für die Tierkarikatur verwendeten Kunstgattungen ist ein ebensolches Medium zu sehen.

<sup>36</sup> Zur Definition des Begriffs und der dazugehörigen verwandten Darstellungsformen siehe unten III.2.

<sup>37</sup> D’Ambrosio-Borriello 1990, 104, 107.

<sup>38</sup> Allen 1985, 136. 460–465 Nr. 104–106. 468 f. Nr. 108.

<sup>39</sup> Rumscheid 2006, 290 f. Zu der noch schwierigeren Lage betreffend der Nekropolen siehe Graepler 1997, 242.

<sup>40</sup> Rabeisen-Vertet 1986, 154 f. Nr. 209–212. 179 Nr. 283. Die Nummern 209 bis 211 stammen sehr wahrscheinlich aus derselben Form. Bei der Tierkarikatur Nr. 283 handelt es sich um einen Affen im Mantel nach der Art unseres Beispiels **A.2.2**.

## I.2 Methodisches

### I.2.1 Vorgehen

Die Definition der Tierkarikatur, wie sie in dieser Arbeit verwendet wird, stützt sich auf die bildlichen und schriftlichen Quellen der Antike und versucht auf diese Weise, „das Spektrum des Lächerlichen abzustecken“<sup>41</sup>. Wegweisend ist dabei nicht nur die auf vielerlei Art zum Ausdruck gebrachte Gleichsetzung des Lächerlichen mit dem Hässlichen, sondern auch die Verwendung des Tieres als physiognomisch anwendbares Mittel der Abwertung. Wie der Karikatur im heutigen Verständnis liegt auch jener der Antike ein *Idealbild* zugrunde, das mit einer abnormen Darstellung ‚beladen‘ wurde. Das heisst, das etwas bereits Bekanntes in einer neuen Gestalt gezeigt wurde, die zwar in irgendeiner Art verzerrt (also im weitesten Sinne: hässlich gemacht) war, das Vorbild aber noch erkennen liess. Hierin ist ein wichtiger Unterschied zu anderen grotesken Darstellungen der Antike zu sehen, die ebenfalls durch Überzeichnung einen lächerlichen Effekt erreichen. Die Karikatur ist im Sinne einer abnormen menschlichen Darstellung zwar als Teilmenge solcher Figuren zu bezeichnen, zeichnet sich aber dadurch aus, dass ein konkretes menschliches Vorbild als Ausgangspunkt der Verzerrung zu erkennen ist. Dasselbe gilt auch für die Tierkarikatur, die zudem gegen andere komische Tierdarstellungen abzugrenzen ist: Ausgehend von der Verzerrung mit physiognomischen, auf das Tier bezogenen Mitteln, wie sie in der Tierkarikatur vorliegen, ergibt sich eine grosse Grauzone, die daher rührt, dass das Tier der ‚misslungene Mensch‘ an sich ist – bestes Beispiel dafür war schon in der Antike der Affe. Viele Darstellungen der ‚verkehrten Welt‘ oder der Fabel haben daher etwas Lächerliches oder einen spöttischen Grundton. Meine Arbeit widmet sich den eindeutig als Karikaturen erkennbaren Beispielen, die im Grunde eine besonders starke Ausprägung dieser Tendenz darstellen.<sup>42</sup>

Das Material für die vorliegende Untersuchung ergab sich in erster Linie aus einer möglichst vollständigen Konsultation der verfügbaren Museumskataloge, soweit sie sich mit Kleinplastik, Lampen und Malerei beschäftigen. Die einschlägigen Publikationen des British Museum und des Louvre, aber auch vieler deutscher Museen erwiesen sich diesbezüglich als ergiebigste Quellen. Weiter wurden auch Grabungspublikationen, beispielsweise vom Kerameikos oder von Pergamon, berücksichtigt. Für die graeco-römischen Terrakotten Ägyptens waren zudem Editionen privater Sammlungen wie die Collection Fouquet von Bedeutung. Aus der Ikonographie der gesammelten Beispiele ergab sich eine Zuordnung in vier Bereiche, nämlich *Gesellschaft (A)*, *Arbeitsleben (B)*, *Spiele und Feste (C)* sowie *Mythologie und Religion (D)*. Für jeden dieser Bereiche wurden verschiedene Beispiele ausgewählt und bearbeitet. Die Untersuchung der ausgewählten Tierkarikaturen ist als beispielhaft zu verstehen; ein vollständiger Katalog war nicht das Ziel dieser Arbeit. Die Anzahl der hier vorgestellten Beispiele beläuft sich auf 28, dazu kommen diverse Vergleichsbeispiele, die ebenfalls in die Gattung der Tierkarikaturen eingeordnet werden können.

---

<sup>41</sup> Giuliani 1987, 718 Anm. 73.

<sup>42</sup> Zur genauen Definition der Tierkarikatur siehe unten III.2.3.1.

Zusammen mit weiteren Exemplaren, die mir für eine Untersuchung weniger geeignet erschienen, sowie verschiedener Fragmente ist von 50 bis 100 bis jetzt bekannten Objekten auszugehen, die als Tierkarikatur bezeichnet werden können.

Zum besseren Verständnis der einzelnen Karikaturen erschien es mir angebracht, nach formal möglichst entsprechenden Idealbildern zu suchen, deren zeitliche und räumliche Entfernung zu ihren verzerrten Imitationen so gering wie möglich ist. Durch den Vergleich von karikiertem und normaler Darstellungsform können sowohl der Ausgangspunkt und damit der Träger der Verzerrung als auch die Tiergestalt als Mittel dazu deutlich gemacht werden. Für nicht wenige Beispiele war dies innerhalb derselben Kunstgattung möglich, so für einige der Terrakotten sowie Objekte aus der Malerei bzw. den Graffiti. Andere Vergleiche setzen sich mangels direkter Möglichkeiten über die Gattungsgrenzen hinweg, das heisst zum Beispiel, dass die Idealbilder aus der Grossplastik stammen können oder dass Karikaturen auf Lampenspiegeln mit Mosaiken oder Terrakotten verglichen werden. Dies erscheint mir aus verschiedenen Gründen gerechtfertigt. Einerseits liegt es in der Natur der Karikatur als verzerrte Darstellung, dass sie sich auf bestimmte Gattungen beschränkt, und zwar auf solche, die nicht primär der öffentlichen Wahrnehmung ausgesetzt sind. Gleichzeitig ist es logisch, dass die ihr zugrunde liegenden Idealbilder umgekehrt solche sind, die sich der Bevölkerung präsentieren und öffentlich wahrgenommen werden. Ein Beispiel dafür ist die Aeneasgruppe, die in ihrer karikierten Form als ‚Affenaeneas‘ (D.2.2) auf einer Wandmalerei erhalten ist. Dazu existiert ein Vergleichsbeispiel, das ebenfalls aus der Malerei stammt und das wiederum auf eine von Augustus aufgestellte Statuengruppe zurückgeht, die sich im öffentlichen Raum befand. Die Grossplastik steht also am Anfang und war das Vorbild für viele andere Darstellungen in diversen Kunstgattungen, unter anderem auch für die verzerrte Version des ‚Affenaeneas‘. Abgesehen von der in diesem Fall hinzukommenden politischen Ebene ist ein solcher Rezeptionsvorgang auch für andere Beispiele anzunehmen, vor allem für die Redner- und Gelehrtenstatuen, die im Bereich *Gesellschaft* karikiert werden; die Karikatur funktioniert in dieser Hinsicht auf einer gattungsunabhängigen, ikonologischen Ebene. Der zweite Grund, warum solche Vergleiche möglich sind, wurde bereits angetönt: Gerade in der Plastik lässt sich nachweisen, dass Motive aus der Grossplastik auch als Terrakotta- oder Bronzestatuetten produziert wurden. Prominente Beispiele dafür sind die ‚trunkene Alte‘, die auch als Tongefäss erhalten ist,<sup>43</sup> oder der ‚Dornauszieher‘, der in Priene als Terrakottastatue gefunden wurde.<sup>44</sup> Um nicht bei Motiven der Genreplastik zu bleiben, sei auf die aus der Grossplastik kopierten Herakles- und Aphroditestatuetten hingewiesen.<sup>45</sup> Die Wanderung dieser Bildmotive lässt die Möglichkeit offen, dass auch für andere Tierkarikaturen heute nicht erhaltene Idealbilder in der gleichen Gattung vorhanden waren – auch wenn dies, wie ausgeführt, nicht zwingend nötig war.

Neben den als Vergleichsbeispielen dienenden Normal-/Idealbildern konnten den Tierkarikaturen nicht selten auch groteske Figuren zur Seite gestellt werden, die zeigen, dass das Tier als Mittel zur

---

<sup>43</sup> Zanker 1989, 46 f. Abb. 31 f.; Himmelmann 1983, 24 f.

<sup>44</sup> Rumscheid 2006, 497 f. Nr. 278.

<sup>45</sup> Thomas 1992, 121; Mollard-Besques 1963a, 60.

Verzerrung nur eine Variante der Karikierung darstellte. Zum Teil ist dabei die Ähnlichkeit zwischen dem überzeichneten Menschen- und dem Tierkopf sehr gross; bei einigen Stücken ist die Identität des Tieres zudem nicht eindeutig festzulegen. Diese physiognomische Nähe zeigt, dass die Grenze vom lächerlichen Menschen- zum Tiergesicht fließend war, eine Tatsache, die, wie sich zeigen wird, nur logisch erscheint: Die wesentliche Aussage der Tierkarikatur liegt nicht in der biologisch genau festgelegten Identität des Tieres, sondern in seiner Verwendung als minderwertiges Bild des Menschen. Der lächerlich gemachte, hässliche Mensch wurde in unterschiedlichem Grad dem Tier angeglichen, so dass sein Äusseres als letzte Konsequenz durch dieses ersetzt werden konnte.

### I.2.2 Das Murmeln der Sirenen

Um die Bedeutung der antiken Tierkarikaturen zu verstehen, genügt es nicht, sich lediglich mit den Objekten als solchen zu beschäftigen. Aus archäologischer Sicht unerlässlich ist eine möglichst genaue Rekonstruktion ihres materiellen Kontextes und ihrer Funktion. Die Tatsache, dass von den meisten der hier besprochenen Beispiele die genaue Herkunft und damit der Fundkontext unbekannt sind, führt dazu, dass zum Teil auf vergleichbare Objekte und Befunde zurückgegriffen werden muss, um eine solche Rekonstruktion zu erreichen. Eine weitere Herausforderung bietet der relativ weit gefasste räumliche und zeitliche Rahmen, der sich von klassischer bis in römische Zeit und über den ganzen griechisch-römischen Mittelmeerraum bis in die nördlichen Provinzen des römischen Reiches erstreckt. Der zeitliche Schwerpunkt des Phänomens der Tierkarikatur liegt in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Epoche, die – zumindest auf den hier relevanten Deutungsebenen – über eine gewisse kulturhistorische Verbindung und Kontinuität verfügen und so eine gemeinsame Betrachtung rechtfertigen.

Tierkarikaturen sind keine normalen Darstellungen, sondern gewinnen ihre Bedeutung gerade daraus, dass sie formale Normen verzerren und Darstellungskonventionen missachten. Dies macht sie zu einem gesellschaftlichen Phänomen, das sich nur auf dem Hintergrund der sozialen Strukturen, die sie hervorbrachten, verstehen lässt. Mit den Mitteln der Archäologie allein lässt sich die dafür nötige Erkenntnis nicht herstellen; wie schon bei den Untersuchungen zu den Voraussetzungen der Tierkarikatur als Idee sind schriftliche und literarische Zeugnisse bzw. deren wissenschaftliche Auswertung hier die Hauptquellen. Die Schwierigkeiten beim Versuch der Rekonstruktion einer Gesellschaft und ihrer Wertvorstellungen liegen zu allererst in der zeitlichen Distanz des Altertumswissenschaftlers zu seinem Gegenstand, die es unmöglich macht, den Menschen, die ihr Gestalt gaben, direkt zu begegnen. Und selbst wo dies über eine schriftliche oder bildliche Quelle auf eine annähernde Weise möglich wird, ist ein solches Zeugnis in der Regel als isoliert und daher einseitig zu betrachten. Hinzu kommt, dass der Betrachter selbst nie völlig losgelöst von der eigenen „kulturellen Determiniertheit“<sup>46</sup> agieren kann. Die Interpretation der Quellen muss im Bewusstsein geschehen, dass wir immer nur eines von vielen möglichen Bildern rekonstruieren: „Das erste Ziel

---

<sup>46</sup> Schmidt 2003, 71.

einer historischen Hermeneutik wird also darin bestehen, Grenzen der Plausibilität abzustecken: durch Rekurs auf den funktionalen Zusammenhang eines gegebenen Werkes, die Intentionen der Produzenten und die Vorstellungen der Rezipienten. Die Interpretation des einzelnen Werkes setzt die Rekonstruktion des entsprechenden Horizontes gesellschaftlicher Verhaltensweisen voraus. Entscheidend ist dabei unter anderem die Erkenntnis, dass innerhalb dieses Horizontes andere Regeln gelten als die, welche uns von unserer eigenen Erfahrung her geläufig und in vielen Fällen zunächst selbstverständlich sind.“<sup>47</sup>

Der Dichotomie von *Erklären* und *Verstehen*<sup>48</sup> wird in dieser Arbeit nicht nachgegeben, sondern im Sinne einer komplementären Verwendung begegnet, wie sie von verschiedenen Forschern vorgeschlagen wird.<sup>49</sup> In diesem Sinne ist auch der kulturanthropologische Zugang zur Antike zu sehen, der, beispielsweise in der französischen Tradition von Jean-Paul Vernant und Pierre Vidal-Naquet, das Verständnis symbolischer Wirksamkeiten in einer Gesellschaft zu erschliessen versucht. Aus einer solchen Herangehensweise resultiert ein zwar in irgendeiner Form verzerrter, aber doch ‚ganzheitlicher‘ Blick auf die Antike, der mit dem Anspruch der Kulturgeschichte die „Verbindungslinien“<sup>50</sup> zur Vergangenheit offen halten und das Gehör für das *Murmeln der Sirenen* empfänglich machen will. Das Erkennen des Eigenen in der Reflexion des Anderen kann, wenn es mit der nötigen Vorsicht geschieht, eine bereichernde Eigenschaft der Archäologie sein. Dabei darf es nicht darum gehen, eine Bestätigung dessen zu suchen, als was wir uns heute verstehen, sondern vielmehr zu hinterfragen, was uns vertraut vorkommt und in Frage zu stellen, was wir zu kennen glauben. Der „Verlust an Selbst-Vertrautheit“<sup>51</sup> der möglicherweise aus diesem Vergleich resultiert, kann dabei helfen, der eigenen Identität neu zu begegnen.

### I.3 Forschungsgeschichtliches und Aufbau

Das Verhältnis von Mensch und Tier war und ist in der Forschung vor allem ein Thema der Biologie und der Philosophie, weniger der Geschichte.<sup>52</sup> Eine Ausnahme bilden die von Münch (1999a) versammelten Aufsätze mit diachronem Aspekt und der von Dinzelsbacher herausgegebene Band *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*, in dem zwei ausführliche Kapitel auch die griechische

---

<sup>47</sup> Giuliani 2003, 20.

<sup>48</sup> Das Begriffspaar wurde Ende des 19. Jahrhunderts von Wilhelm Dilthey im Zusammenhang mit der Definition der Geisteswissenschaften in Abgrenzung zu den Naturwissenschaften gebildet. In der Archäologie steht es für die Schwierigkeit, bei der Erforschung der Antike den Menschen hinter dem Material nicht direkt fassen zu können. Das *Erklären* erfolgt dabei über logische Kausalzusammenhänge, während das *Verstehen* versucht, sich in das ‚Innere‘ des Gegenstandes einzufühlen. Siehe dazu Giuliani 2003, 9–11; Petzold 2012, 64–70.

<sup>49</sup> Siehe Petzold 2012, 70–72 und Giuliani 2003, 20: „Primärer Gegenstand des Verstehens ist nicht mehr das Einzelwerk als Ausdruck einer individuellen Innerlichkeit, sondern ein menschliches Artefakt im Kontext einer gesellschaftlichen historischen Praxis. Diese Praxis lässt sich nicht ausgraben; was wir fassen können, sind lediglich Überreste und Dokumente: aber interpretierbar sind Überreste und Dokumente nur insofern, als wir sie als Produkte menschlicher Interaktion begreifen.“

<sup>50</sup> Gombrich 1983, 60.

<sup>51</sup> Giuliani 2003, 21.

<sup>52</sup> Siehe hierzu Münch 1999a, 14–17.



bzw. römische Antike behandeln (Martini u.a. 2000). Eine Brücke zwischen Natur- und Geisteswissenschaft schlägt die Verhaltensforschung, zum Beispiel mit Konrad Lorenz, dessen berühmte Publikation *Das sogenannte Böse* (1963) auch wesentliche Einsichten über die Natur des Menschen eröffnet. Hier schliessen sich aus der Perspektive der vorliegenden Arbeit die Untersuchungen der Religionswissenschaftler und Philologen Meuli (1975) und Burkert (1966-2010) an, welche die Tragweite der Beziehung von Mensch und Tier in der historischen und prähistorischen Vergangenheit deutlich machen. Dierauer (1977, 1997, 1999) und Günther Lorenz (2000) rekonstruieren die Stellung des Tieres in den verschiedenen Kulturen des antiken Mittelmeerraumes vor allem aufgrund schriftlicher Quellen, während Sammelbände wie jene von Cassin-Labarrière (1997) und Alexandridis u. a. (2008) das archäologische Material miteinbeziehen und vor allem auf die vielfältigen Berührungspunkte von Mensch und Tier eingehen. Toynbee (1973) beschränkt sich in ihrer materialreichen Untersuchung auf das Tier in der römischen Antike. Daneben gibt es zahlreiche weitere Publikationen, die sich mit verschiedenen Aspekten des Tieres im Altertum befassen, nicht zuletzt auch mit seiner bildlichen Darstellung. Schliesslich ist nicht wenig Literatur zu einzelnen Tieren und ihrer Rezeption in der Antike vorhanden; McDermott hat sich ausführlich mit dem Affen befasst (1935, 1936, 1938), während Deonna (1956a) und Vogel (1973, 2003) sich mit dem Esel auseinandersetzten, um nur einige Beispiele zu nennen.

Monographien über die Karikatur in der Antike sind nur wenige geschrieben worden: Champfleury (1867) widmet in seiner *Histoire de la caricature* einen der sechs Bände der Antike. Seine diachrone Perspektive macht das Werk zu einem der ersten und bisher wenigen seiner Art. Etwas früher widmete sich Panofka (1851) den Parodien und Karikaturen auf Kunstwerken der klassischen Antike. Neueren Datums sind Cèbe (1966), der sich allerdings auf die römische Epoche beschränkt, und für die griechische Zeit Hejzlar (1962). Gemeinsam ist diesen Publikationen der weit gefasste und damit unscharf definierte Karikaturbegriff, der, beispielsweise bei Cèbe, verschiedene literarische Gattungen genauso einbezieht wie bildliche Darstellungen unterschiedlicher Form. Vereinzelt wurden spezielle, der Karikatur verwandte Gattungen behandelt: Binsfeld (1956) untersuchte das Phänomen der Grylloi – pygmäenhafte Figuren, deren Definition lange umstritten war – während Himmelmann (1983, 1994) und Giuliani (1987) sich den Grotesken und ‚Krüppeln‘ zuwandten. Dasen (1993) verfasste eine Monographie zur Figur des Zwerges in Griechenland und Ägypten, die weitere Klarheit in die zum Teil ungenaue Terminologie der körperlich abnormen Erscheinungsformen brachte. Wichtig sind in diesem Zusammenhang auch Zanker (1989) und vor allem Laubscher (1982), deren Untersuchungen zur Genreplastik auch wesentliche Fragen zur Bedeutung und Funktion der ‚Karikaturen und Grotesken‘ aufwerfen. Neu ist die Arbeit von Mitchell (2009), die sich mit den Anfängen des bildlichen Humors auf griechischen Vasen beschäftigt. Eine Dissertation in Köln, die meines Wissens noch nicht publiziert ist, beschäftigt sich zudem mit komischen Darstellungen von Helden von spätarchaischer bis hellenistischer Zeit. Von Bedeutung sind Publikationen zu einzelnen Karikaturen wie dem ‚Affenaeneas‘ aus Pompeji (Brendel 1953/54) oder einer Ganymed-Darstellung auf einer

Lampe aus dem Louvre (Bruneau 1962). Solche Artikel behandeln zwangsläufig auch die Tierkarikatur, da es sich um entsprechende Beispiele handelt. Dies ist auch bei einigen der anderen bereits erwähnten Publikationen der Fall, die meist einen Teil ihrer Untersuchung auf die Tierkarikaturen verwenden, beispielsweise Cèbe oder Binsfeld. Es bleibt aber in der Regel bei einer Aufzählung von Beispielen. Eingehender beschäftigte sich einzig Kenner mit besonderen Tierdarstellungen. Ihre Erkenntnisse zu Bildern der ‚verkehrten Welt‘ (1970) ebenso wie zum *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst* (1960) berühren die Ausgangspunkte dieser Arbeit. Eine umfangreiche Monographie über das griechische Lachen und seine Fortsetzung in römischer und frühchristlicher Zeit hat Halliwell (2008) vorgelegt, wobei er ausführlich auf die soziale und psychologische Komponente eingeht. Desclos (2000) versammelt im Band *Le rire des Grecs* Aufsätze zu den verschiedensten Aspekten und Erscheinungsformen des Lachens bei den Griechen und darüber hinaus. Einen interessanten Querschnitt durch die verschiedensten Formen des Lachens in einer diachronen Perspektive bieten Bremmer – Roodenburg (1999) und die verschiedenen Ausgaben von *Laughter Down the Centuries* (1994, 1995, 1997). Der Band zum VII. Kolloquium der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*, der *das Komische* (1976) behandelt, beschäftigt sich mit den theoretischen Grundlagen des Themas. Wichtige Impulse zur Rekonstruktion des gesellschaftlichen Kontextes der antiken Tierkarikaturen lieferten schliesslich nebst den bereits erwähnten Arbeiten von Himmelmann, Laubscher und Giuliani auch Garland (2010) und Pollitt (2006) sowie die von Cohen (2000) respektive Hölscher (2000) herausgegebenen Publikationen zum Umgang mit dem Anderen und den damit verbundenen Bildern.

Der Aufbau dieser Arbeit basiert auf zwei Teilen. Der erste beschäftigt sich mit den beiden grundlegenden Bereichen Tier bzw. Lachen und ihrem Stellenwert in der Antike. Im ersten Kapitel wird das Verhältnis von Mensch und Tier in Hinblick auf verschiedene Aspekte untersucht. Einem kurzen Überblick über die Ursprünge der Beziehung und die sich seit der neolithischen Revolution entwickelnden wechselseitigen Abhängigkeiten folgt ein Abschnitt über Ägypten, das als Herkunftsgebiet eines Teils der hier vorgestellten Tierkarikaturen von besonderer Bedeutung für die Arbeit ist. Für den Rest des Kapitels liegt der Fokus auf der Stellung des Tieres bei den Griechen und Römern. Untersucht wird seine Rolle in der Religion, als Nutz- und Haustier, in der Mythologie und Literatur und als Gegenstand der bildenden Kunst, im Besonderen auch in seiner Funktion als Symbol. Die Zusammenfassung legt ein besonderes Augenmerk auf das Tier als *das Andere*. Das zweite Kapitel setzt sich demgegenüber mit der Bedeutung des Lachens in der Antike auseinander. Dabei werden seine Erscheinungsformen im Ritual, im Theater und im Symposion sowie die Rezeption in Philosophie und Literatur thematisiert. Über das Komische in bildlichen Darstellungen führt die Argumentation zur Karikatur und schliesslich zur Tierkarikatur und ihrer Definition, wobei auch auf die Physiognomik und ihre Bedeutung eingegangen wird.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Tierkarikaturen selbst. Aufgeteilt nach den vier Bereichen *Gesellschaft – Arbeitsleben – Spiele und Feste – Mythologie und Religion* wird im ersten Kapitel dieses Teils jedes Beispiel beschrieben und ihm eines oder mehrere normalgestaltige Vergleichsobjekte zur Seite gestellt. Den Abschluss jeder Beschreibung bildet eine erste Interpretation der Karikatur in Verbindung mit dem für die Verzerrung verwendeten Tier. Danach folgt eine Einordnung der einzelnen Tierkarikaturen nach Gattungen in Hinblick auf die Chronologie, die Herkunft und die Funktion, wobei in den Zusammenfassungen jeweils auch eine Einbettung in den Gesamtzusammenhang angestrebt wird. Das Schlusskapitel hat zum Ziel, den gesellschaftlichen Kontext der Tierkarikaturen und ihre Bedeutung als Gegenbilder zu rekonstruieren. Dazu wird zuerst nach den fassbaren Entwicklungen und Tendenzen in der Beziehung von Mensch und Tier sowie in der Bedeutung des Lachens gefragt. Danach werden die Voraussetzungen für die Entstehung von Gegenbildern bei Griechen und Römern angesprochen, um in der Folge einen kurzen Überblick über die hellenistisch-römische Gesellschaft und ihre Randgruppen zu geben. Auf dem Hintergrund dieser Erkenntnisse erfolgt schliesslich, soweit dies möglich ist, eine Einordnung der Tierkarikaturen in ihren gesellschaftlichen Kontext.

## II. Das Verhältnis von Mensch und Tier in der Antike

Mensch und Tier sind seit ihrer Entstehung eng verbunden. Die Evolution, die allen Wesen ihre spezielle Ausprägung gab, bedeutete für den Menschen aber eine Entfremdung von der Natur und damit von seinen tierischen Verwandten. Dementsprechend waren seine Handlungen gegenüber dem Tier anfangs von der Annahme der Ähnlichkeit geprägt, während im weiteren Verlauf der Menschheitsgeschichte zunehmend die Unterschiede betont wurden. Entscheidende Stationen auf dem Weg dieser Entwicklung waren der Beginn der systematisch betriebenen Jagd des Tieres durch den Menschen und die neolithische Revolution. Während die eine kulturhistorisch gesehen die ersten greifbaren Manifestationen der menschlichen Differenzierung hervorbrachte,<sup>53</sup> bedeutete die andere mit der Nutztierhaltung eine Annäherung: Im Zusammenleben mit bestimmten Tieren wuchs die Kenntnis ihrer Gewohnheiten und spezifischen Eigenschaften. Abhängig von der Abstraktionsfähigkeit seiner Kultur verband der Mensch die Charakteristika der ihn umgebenden Tiere mit seinen eigenen und entwickelte eine anthropomorphe<sup>54</sup> Wahrnehmung bestimmter Arten, die das Verständnis einzelner Tiere nachhaltig prägen sollte.<sup>55</sup> Durch die Marginalisierung der Jagd erhielt die Tötung des Tieres ausserdem einen neuen Stellenwert: Es kam zu einer Übertragung der rituellen Handlungen auf das Tieropfer, das fortan der Nahrungsbeschaffung ebenso diente, wie es sinnstiftender Kern der meisten religiösen Handlungen war.<sup>56</sup> Einzelne Tierarten, wie das Rind, gewannen so grosse Wichtigkeit in den verschiedenen Sphären des menschlichen Lebens.

---

<sup>53</sup> Archäologisch ist die Jagd bereits seit dem Altpaläolithikum vor einer Million Jahre fassbar. Sie bildete neben der Sammlertätigkeit die Lebensgrundlage der ersten Menschen, vgl. Benecke 2000, 2–4. Der Jagd wird grundsätzlich ein weitreichender Einfluss auf die menschliche Evolution zugeschrieben. Die *hunting hypothesis* besagt, dass sie die Wende auf dem Weg vom Menschenaffen über den Urmenschen zum *homo sapiens* vor rund 50'000 Jahren bewirkte und die Entwicklung unserer Spezies zuallererst durch das Bemühen um verbesserte Jagdtechniken gefördert wurde. Der Begriff der *hunting hypothesis* stammt von Robert Ardrey (The Hunting Hypothesis, New York 1976). Die Theorie des aggressiven, blutrünstigen, fleischfressenden Killeraffen als Vorfahr des Menschen entstand in den 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts aufgrund von Fossilfunden in Südafrika und war von Anfang an umstritten, da sie eine auf Aggression aufbauende Kulturtheorie impliziert, vgl. Cartmill 1993. Eine erste bildliche Umsetzung der Beziehung zum Tier und damit der angesprochene kulturhistorische Meilenstein ist archäologisch seit dem Jungpaläolithikum nachweisbar; aus dieser Zeit stammen die bekannten Höhlenmalereien in Frankreich und Spanien sowie weitere Funde möglicherweise kultischer Art, vgl. Benecke 2000, 6–12; Feustel 1986, 255 f.

<sup>54</sup> Ein von Lorenz definierter Begriff ist *anthropothym*, der das zu ungenaue *anthropomorph* ersetzen soll, siehe Lorenz 2000, 119: „Spontan, ohne kulturelle und theoretische Überformung seines Denkens, sah der Mensch die Tiere analog zu sich selbst. Er vermutete bei ihnen genau dieselben Emotionen, aber auch weithin ähnliche intellektuelle Möglichkeiten und sogar gleichartige soziale Verhältnisse wie unter seinesgleichen.“ Zur aktuellen Diskussion über die Legitimation anthropomorpher Tierbetrachtung siehe De Waal 2008, 79–87.

Die Angewohnheit des Hundes, sich über Leichen herzumachen, verschaffte ihm beispielsweise schon früh neben seiner positiven Beziehung zum Menschen auch einen negativen Aspekt; bereits das Sumerische kannte offenbar die Verwendung des Wortes *Hund* als Beleidigung, und auch im Indoeuropäischen kann eine solche Bedeutung rekonstruiert werden, die sich in die historischen Sprachen übertrug, vgl. Faust 1969, 109–111. 123 f.; Lorenz 2000, 140. Auch die Reinheit bzw. Unreinheit bestimmter Tiere ist die Folge einer solchen projizierenden Wahrnehmung. Das Schwein galt wegen seiner Vorliebe für Dreck und Schlamm wenig überraschend bei fast allen Kulturen als unrein.

<sup>55</sup> Siehe dazu Kap. III.2.3.

<sup>56</sup> Vgl. Meuli 1975c, 948. 980. Zum Problem der historischen Kontinuität in der Theorie Meulis siehe Henrichs 1992, 143 f. Weiterführend Burkert 1998, 48: „So wird die Wirklichkeit entlastet, während in den real

Aus diesen Frühformen der Mensch-Tier-Beziehung versuchte sich die griechische Kultur zu lösen: Die Philosophie schuf zwischen Mensch und Tier eine Distanz *per definitionem*, die es dem Menschen ermöglichen sollte, sich selbst und seinen Platz im Universum besser zu verstehen. So nahm eine Diskussion ihren Anfang, die über die Römer und das frühe Christentum Eingang in unsere Zeit fand. In ihrem Spannungsfeld ist die Stellung des Tieres in der griechisch-römischen Antike zu sehen. Ganz anders die Ägypter: Ihr Verhältnis zum Tier blieb über Jahrtausende ein ungebrochenes, fast symbiotisches.

Die Entwicklungen, Ausprägungen und zahlreichen Erscheinungsformen, die das Verhältnis von Mensch und Tier in griechischer und römischer Zeit durchlief, sollen im folgenden in einem Überblick aufgezeichnet werden, der immer da etwas genauer wird, wo es meiner Meinung nach für diese Arbeit von Bedeutung ist. Da aus dem Ägypten griechisch-römischer Zeit einige der hier vorgestellten Tierkarikaturen stammen, ist dem Phänomen der Mensch-Tier-Beziehung dieser Kultur ebenfalls ein Abschnitt gewidmet. Gleich zu Anfang sei zudem auf die Schwierigkeit hingewiesen, ein vielschichtiges Thema wie das des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier im Rahmen vergangener Kulturen zu erfassen. Die Präsenz des Tieres war grundsätzlich umfassender als heute und erstreckte sich auch auf Bereiche, in die wir rückblickend nur schwer folgen können.<sup>57</sup> Die schriftlichen und bildlichen Quellen – nicht selten auch Ausdruck einer nicht alltäglichen Situation – ergeben ein unzureichendes Bild; an die tatsächlichen Verhältnisse im täglichen Leben der Menschen der Antike ist nur eine Annäherung möglich.

## II.1 Ägypten

Eine besondere Rolle spielten Tiere in der ägyptischen Kultur. Zu den frühesten Nutztieren gehörten wie überall Schafe und Ziegen, Rinder, Hunde, Schweine und der unentbehrliche Esel, der als Last-, Reit- und Arbeitstier omnipräsent war, zumal das Pferd das Land erst vergleichsweise spät erreichte.<sup>58</sup> Dem Rind kam die grösste Bedeutung als Arbeitskraft und Nahrungslieferant zu.<sup>59</sup> Es gehörte zudem, zusammen mit der Gans, zu den häufigsten Opfertieren Altägyptens. Die Speiseopfertiere waren ein wichtiger Zweig der ägyptischen Tierhaltung: Nicht nur Gänse wurden in Gefangenschaft gehalten und gemästet, sondern auch das ‚Wild der Wüste‘, also eingefangene Antilopen, Gazellen, Hirsche und Steinböcke. Sie fanden zum einen im religiösen Ritual als Opfer Verwendung und wurden zum

---

vollzogenen Ritualen der Umgang mit Tod und Töten demonstrativ vollzogen wird: Religion konzentriert sich immer wieder auf Totenrituale und auf Opferrituale.“

<sup>57</sup> Siehe Meuli 1975c, 949: „Die Zivilisation hat durch Entfremdung von der Natur, das Christentum durch seine Seelenlehre den modernen Menschen vom Tier durch eine so tiefe Kluft geschieden, dass es ihm schwerfällt, sich von der innigen Verbundenheit des Jägers und Hirten mit seinen Tieren eine zureichende Vorstellung zu machen; die Auswirkungen und Gestaltungen, die diese Tiernähe im Denken und Erzählen, in Sitte und Brauch jener Menschen gefunden hat, lassen die verwegenste Erfindungskraft aller Phantasie weit hinter sich.“

<sup>58</sup> Boessneck 1953, 19 f. Zum Übergang der Region vom paläolithischen Jagdgebiet zum Ort der Nutztierhaltung siehe Dunand – Lichtenberg 2005, 20–22. Zur Frage, welche Tiere eingeführt und welche in Ägypten selbst domestiziert wurden siehe Boessneck 1988, 14. 65. 78 f.; Dunand – Lichtenberg 2005, 23–26.

<sup>59</sup> Boessneck 1953, 8–10; Boessneck 1988, 13 f. 21. 65 f. Dunand – Lichtenberg 2005, 31–36

anderen von den Königen in eingezäunten Bereichen gejagt, galt doch die Jagd wie in fast allen Kulturen der Antike als Symbol für den Sieg der menschlichen Ordnung über die Widrigkeiten der Natur.<sup>60</sup> Die einheimischen Herrscher hielten sich zudem wilde und exotische Tiere im Palast und in eigens dafür angelegten Parks, während assyrische Könige sich aus Ägypten fremde Tierarten kommen liessen, um ihre Palastgärten damit zu schmücken.<sup>61</sup> Schon im Grab von Horus Aha, dem Begründer der 1. Dynastie um 3000 v. Chr., fanden sich die Knochen einer ganzen Löwenfamilie, darunter nachweislich auch Jungtiere neben in Gefangenschaft gross gewordenen ausgewachsenen Exemplaren.<sup>62</sup> Haus- und Lieblingstiere hielten sich nicht nur die königlichen Bewohner des Reiches gerne, sondern auch die normale Bevölkerung: Wenig erstaunlich ist hier die Katze zu nennen, die sich in Ägypten seit der Frühzeit zu den Menschen gesellt hatte. Daneben wurden aber auch Hunde verschiedenster Rassen gezüchtet und Affen und Gänse in Haus und Garten gehalten. Der bevorzugte Platz dieser Tiere, von denen uns zum Teil auch die Namen überliefert sind, war gemäss der bildlichen Quellen unter dem Stuhl ihres Besitzers.<sup>63</sup> Zahlreiche Darstellungen in Kunst und Literatur unterstreichen die Bedeutung des Tieres im Reich der Pharaonen und dienen als wichtige Quellen für die Rekonstruktion der reichen Tierwelt im vergleichsweise engen Lebensraum des Niltals. Schon die Negade-Gefässe der ägyptischen Frühzeit waren mit Tiermotiven bemalt, und die Grabkammern der ersten Dynastien des alten Reiches waren mit Viehherden, Gänsen und Hunden dekoriert, die den Besitz und die Versorgung des Verstorbenen im Jenseits verkörperten.<sup>64</sup> Diese Art der Grabausstattung, die sich aus dem Jenseitsglauben der Ägypter erklärt, setzte sich bis ins Neue Reich fort und ist mit ein Grund für die grosse Präsenz des Tieres innerhalb der Bilderwelt der ägyptischen Kultur. Durch alle Epochen hindurch finden sich auch Darstellungen der in der Natur lebenden Wildtiere, die einen Einblick in die damals existierende Fauna geben und erkennen lassen, zu welcher Zeit bestimmte Arten wie der Elefant im Lande nicht mehr heimisch waren. Allen Tierbildern in allen Kunstgattungen ist eine grosse Sorgfalt und Authentizität eigen, die der grundsätzlich positiven Einstellung zum Tier Ausdruck geben.<sup>65</sup> Die Tierwelt des Landes wurde von seinen Bewohnern genau beobachtet und dokumentiert. Anders als die menschliche Figur, deren Darstellungsform genauen Regeln unterlag und die ohne individuelle Varianten oder Gefühlsäusserungen auskommen musste, zeugen die Tierdarstellungen von einer grossen Kreativität und Empathie. Wildung sieht darin den Ausdruck einer Freiheit, die sich im Menschenbild nicht zeigen konnte: „Im krassen Gegensatz zum

<sup>60</sup> Boessneck 1953, 27–29. 33–35; Boessneck 1988, 35. 88; Wildung 2011, 42 zur Bedeutung der Jagd.

<sup>61</sup> Boessneck 1988, 57 f.; Lorenz 2000, 132. Die ägyptische Tier- und Pflanzenwelt war allerdings aufgrund der intensiven Kultivierung des Landes schon in der Antike grossen Veränderungen unterworfen; bestimmte Tierarten wurden bereits zu Beginn des 3. Jahrtausends v. Chr. verdrängt oder ausgerottet, siehe Störk 1999, 87 f. 100. 104 f.

<sup>62</sup> Boessneck 1988, 32. Zur Haltung wilder Tiere in den Palästen späterer Dynastien siehe Dunand – Lichtenberg 2005, 56–58; Boessneck 1988, 66.

<sup>63</sup> Dunand – Lichtenberg 2005, 51–53. Boessneck 1988, 86 gibt für die Beliebtheit der Katze „ästhetische Gründe“ an und nicht etwa den praktischen Nutzen als Schädlingsvertilger. Zu Hunden, Affen und Gänsen siehe Boessneck 1953, 22–24. 31. 47; Boessneck 1988, 58–60.

<sup>64</sup> Müller-Karpe 1983, 61–63. Wildung 2011, 11 f.

<sup>65</sup> Vgl. LÄ 6, 1986, 561–571 s. v. Tierdarstellung (E. Brunner-Traut).

einfrörmigen Erscheinungsbild des Menschen, dem eine strenge Selbstdisziplin auferlegt war und dessen Gefühle verborgen wurden, sind die Tierköpfe oft wahrhafte Tierporträts, in denen sich Schmerz und Furcht, Gier und Lust äussern. Die Bildhauer fanden in den Tierbildern ein weites Feld freier Entfaltung, das ihnen beim Menschenbild versagt blieb.<sup>66</sup>

Der Vielfalt und Kraft der Natur begegneten die Ägypter mit Ehrfurcht, weshalb sie in zahlreichen natürlichen Vorgängen göttliche Mächte walten sahen. Viele Tiere erfüllten einen religiösen Zweck, indem sie im System des Werdens und Vergehens eine bestimmte Aufgabe übernahmen. Zum Teil hatte dies mit ihrem Auftreten innerhalb des Jahreszyklus zu tun, so zeigten zum Beispiel bestimmte Fisch- oder auch Vogelschwärme mit ihren Wanderungen die Nilschwelle an.<sup>67</sup> Meist ergab sich die Heiligkeit eines Tieres aber aus seiner Verbindung mit einer bestimmten Gottheit<sup>68</sup> und brachte seine Verehrung in speziellen Tempeln und gegebenenfalls seine Mumifizierung mit sich. Dabei wurde nicht, wie diverse antike Autoren irrtümlich glaubten, das Tier selbst als Gott verehrt, sondern vielmehr seine Eigenschaft als mögliche ‚Wohnstätte‘ einer Gottheit und damit als Vermittler zwischen dieser und den Menschen.<sup>69</sup> Schon Herodot hatte allerdings einen Unterschied bemerkt zwischen den heiligen, rituell verehrten Tieren wie dem Apis-Stier oder dem Widder und jenen, von denen in grosser Zahl Mumien gefunden wurden, beispielsweise Katzen in Bubastis. Diese „animaux sacrallisés“<sup>70</sup> wurden in den Tempeln gefüttert und aufgezogen, um nach ihrem Tod mumifiziert und in Nekropolen beigesetzt zu werden. Sie stellten in dieser Form eine Votivgabe an die mit ihnen verbundene Gottheit dar, zu der sie als von den Menschen gesandte Vermittler traten. Diese Tiere erreichten also, anders als die als heilig verehrten, erst nach ihrem Tod ihren eigentlichen Zweck.<sup>71</sup> Rein tiergestaltige Götter scheinen, vor allem in der Spätzeit und noch unter den Römern, eine Art Gegenpol zu ‚theologischen‘ Gottheiten wie Amun, dem ‚Verborgenen‘, gebildet zu haben: „Die

---

<sup>66</sup> Wildung 2011, 11. In Hinblick auf die Wahrnehmung des Tieres bezeichnend sind Darstellungen wie jene eines störrischen Esels (Grab des Seschemnofer, um 2450 v. Chr.; siehe Wildung 2011, 43. 62 (Abb.)) oder auch die Verwendung des Affen als Schriftzeichen für ‚wütend werden‘, RAC 7, 1969, 134 s. v. Fabel (L. Koep).

<sup>67</sup> Lorenz 2000, 154–157. Siehe auch Germond – Livet 2001, 17.

<sup>68</sup> Warum einer Gottheit gerade jenes bestimmte Tier zugeordnet wurde, ist in den meisten Fällen nicht offensichtlich und „verliert sich im Dunkel der Vorgeschichte und und des bilderfüllten Unbewussten in der Menschenseele“, Hornung 1967, 76. Wildung 2011, 78 vermutet, dass bestimmte Tiere so besänftigt werden sollten: „Die gefährlichsten Tiere des Lebensraumes Niltal sollten durch die Verehrung als Götter gebändigt werden. Der Löwe, noch bis ins 19. Jahrhundert durch die Wüsten am Rand des Fruchtlands streifend, wurde in frühzeitlichen Reliefbildern und Statuen zum Verbündeten des Königs und blieb bis in die späten Epochen eine Erscheinungsform verschiedener Götter.“ Die so verehrten Tiere waren Inkarnationen einer bestimmten Gottheit, beispielsweise wurde der Apis-Stier als das *ba* des Gottes Ptah von Memphis angesehen, Dunand – Lichtenberg 2005, 149.

<sup>69</sup> Vgl. Störk 1999, 99 und Pfeiffer 2008, 374. 387. Die Identität der auf diese Weise verehrten Tiere war von Ort zu Ort oder von Region zu Region verschieden; manche Tiere, wie das Krokodil, waren an einem Ort Gegenstand eines Kultes, wurden anderswo aber verfolgt.

<sup>70</sup> Dunand – Lichtenberg 2005, 165. Der Tierkult mit der Haltung bestimmter Tiere in Heiligtümern und deren Mumifizierung und Bestattung gewann in der 1. Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. an Bedeutung und erreichte um die Mitte des 2. Jahrtausends ihren Höhepunkt, als auf riesigen Tierfriedhöfen ein eigentlicher Reliquienkult entstand. In der Spätzeit und im greco-römischen Ägypten erlebte der Brauch eine Renaissance. Siehe Hornung 1967, 75; Dunand – Lichtenberg 2005, 196. 199. Die Tiere starben dabei nicht immer eines natürlichen Todes, sondern wurden zu ihrer Bestimmung auch absichtlich getötet, Dunand – Lichtenberg 2005, 175 f.

<sup>71</sup> Dunand – Lichtenberg 2005, 165: „Ces animaux sacrallisés n’avaient en fait, au contraire des animaux sacrés, de valeur qu’après leur mort, car toute leur vie ils demeuraient indifférenciés les uns des autres et sans rapports directs avec les divinités.“

Tiergötter ... waren im religiösen Alltagsleben beheimatet, gleichsam als Götter in Reichweite der Menschen.<sup>72</sup> In Form von dämonischen Mischwesen stand das Tier hingegen für das Unbekannte, Unheimliche, das den Menschen namentlich in der Unterwelt erwarten konnte: Ammit, die ‚Fresserin‘, die nach dem Totengericht auf die Fehlbaren wartete, setzte sich aus einem Krokodil, einem Löwen und einem Nilpferd zusammen, also Tieren, die in der Oberwelt gefährlich waren.<sup>73</sup>

Eine eigene Seele wurde den Tieren nicht zugesprochen, aber die Seele des Menschen konnte Tiergestalt annehmen, namentlich die des Ba-Vogels, aber auch die eines Fisches.<sup>74</sup> Es scheint naheliegend, dass der unsterbliche Teil des Menschen sich der symbolischen Form des Tieres bedient, um zurück zu seinem Ursprung, ins Himmlische zu gelangen – bezeichnenderweise kennt das Ägyptische kein eigenes Wort für *Tier*, sondern nur Umschreibungen einzelner Tiergruppen wie „Vieh, Vögel, Fische, Gewürm“<sup>75</sup>. Die Tierwelt wurde gleichberechtigt mit den Menschen in die Gesamtheit „alles Seienden“ eingerechnet. Erich Hornung schreibt dazu: „Eine deutliche Trennung zwischen Mensch und Tier, die etwa im Alten Testament den Menschen als Herrn über die Tiere setzt, hat der Ägypter nicht erstrebt. Stets hielt er die Grenze offen und nährte den Wunsch, durch die Verwandlung in ein Tier die Skala seiner Seinsmöglichkeiten zu erweitern.“<sup>76</sup> Die körperliche Verschmelzung von Menschengestalt und Tier, welche die ägyptischen Götter in unseren Augen unverkennbar macht, ist wohl die Quintessenz dieser Symbiose von Religion, Mensch und Natur. Die transzendente Wahrnehmung der Tiergestalt scheint auf jene frühgeschichtliche Zeit zurückzugehen, als das Tier von den Ägyptern als Träger einer höheren, der Natur innewohnenden Macht verehrt wurde. Darstellungen aus dieser Frühzeit (um 3000 v. Chr.) zeigen göttliche Mächte wie die Himmelsgöttin Hathor nur in Tiergestalt. Kultischen Gegenständen und sogar Bauwerken wie Kapellen wurde ebenfalls die Gestalt von Tieren verliehen.<sup>77</sup> Erst später wurde die menschliche Gestalt von Göttern möglich, so dass man die mischgestaltigen Götterbilder wie den Tierkult als Fortführung dieser ursprünglichen Vorstellungen deuten kann, neben die seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. die Menschengestalt als gleichberechtigte Darstellungsform trat.<sup>78</sup> Das Tier bildete fortan das Attribut der Gottheit und verkörperte ihre spezifische göttliche Macht. Die meisten Götter tragen ihr Attribut auf dem Kopf oder anstelle des Kopfes, während sie in den Händen – anders als beispielsweise die griechischen Götter – das halten, was sie verleihen, also zum Beispiel Leben oder

---

<sup>72</sup> Wildung 2011, 79.

<sup>73</sup> Germond – Livet 2001, 202.

<sup>74</sup> Hornung 1990, 168–186.

<sup>75</sup> Hornung 1967, 69; Störk 1999, 89 f.

<sup>76</sup> Hornung 1967, 69 (alle Zitate).

<sup>77</sup> Hornung 1967, 73; Müller-Karpe 1983, 61 f.; Dunand – Lichtenberg 2005, 113 f. Anderer Meinung ist Junge 2006, 12. 18.

<sup>78</sup> Velde 1980, 79 bezeichnet solche Vermutungen als rein hypothetisch. Die Tiergestalt der Götter ist für ihn vielmehr Ausdruck des in Ägypten so ausgeprägten gleichberechtigten Daseins von Mensch und Tier, die beide ihre äussere Form als Symbol für die göttliche Erscheinung anbieten konnten – sei es allein oder zusammen als Mischgestalt. Wildung 2011, 80 schreibt hingegen: „Offenbar galt der Mensch nicht als Ebenbild Gottes. Erst durch die Verbindung mit dem Göttlichen, das sich im Tier manifestiert, wurde das Bild des Menschen zu einer der zahlreichen Darstellungsmöglichkeiten der göttlichen Macht, die über diese Welt herrscht.“ Klärend dazu siehe LÄ 2, 1977, 661 s. v. Götter, Tier- (L. Kakosy).



Glück, angedeutet durch die entsprechenden Hieroglyphen.<sup>79</sup> Das alles gibt der Gottesgestalt die Bedeutung eines umfassenden Symbols: „Die tierköpfigen Darstellungen ägyptischer Gottheiten sind ohne Zweifel nicht als Abbilder verstanden worden, sondern als Bildzeichen, als Hieroglyphen, als sichtbare Gefässe für das unsichtbare Wesen der Götter.“<sup>80</sup>

Das Tier als Symbol fand in Ägypten vielfältige Verwendung, wobei es sowohl im positiven als auch im negativen Gebrauch immer auf das Göttlich-Unkontrollierbare verwies und, anders als bei den Griechen und Römern, nicht auf die Sphäre menschlichen Zusammenlebens.<sup>81</sup> Eine Ausnahme zu dieser Regel bilden Darstellungen der ‚verkehrten Welt‘, von denen wir in Form von Ostraka und Papyri Zeugnis haben. Darauf zu sehen sind Tiere, die menschliche Tätigkeiten verrichten und dabei oft vertauschte Rollen übernehmen, beispielsweise Mäuse, die von Katzen bedient werden, oder ein Rabe, der eine Leiter auf einen Baum hinaufsteigt.<sup>82</sup> Die Deutung dieser Darstellungen ist nicht unumstritten, gewinnt aber auf dem Hintergrund der in Ägypten reichen Tradition der Fabeln und Tiermärchen an Plausibilität. Die bildlichen Darstellungen entstanden vor den schriftlich überlieferten Erzählungen und blieben ohne textliche Parallele. Sie stellen wohl eine für jedermann verständliche Frühform der Tiergeschichte dar, die der Erheiterung ihrer Betrachter diene und in deren Tradition schliesslich auch die ägyptische Fabel steht.<sup>83</sup>

## II.2 Griechen und Römer

### II.2.1 Die philosophische Diskussion – Tierpsychologie und Ethik

Den Griechen war der Umgang der Ägypter mit den Tieren suspekt.<sup>84</sup> Zwar spielten Tiere auch in griechischen Mythen eine bedeutende Rolle. Die Abstraktionsleistung, die die Philosophie seit den Vorsokratikern mit sich brachte, hatte mit dem Verhältnis zur Natur aber auch jenes zu den Tieren rationalisiert. Schon Hesiod hatte den entscheidenden Unterschied zwischen Mensch und Tier in der Fähigkeit zum Recht und damit zum moralischen Handeln gesehen:

*Dies ist nämlich die Ordnung, die Zeus den Menschen gegeben: / Fische und wildes Getier und geflügelte Vögel, sie sollen / eines das andere verzehren, denn es gibt kein Recht unter ihnen; / Aber den Menschen verlieh er das Recht, das weitaus als Bestes / sich erweist; ...*<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> Hornung 1967, 73.

<sup>80</sup> Hornung 1967, 73. Die Entstehung der Hieroglyphen ist eng mit dieser frühen Stufe verbunden, siehe Müller-Karpe 1983, 67–69; Störk 1999, 89.

<sup>81</sup> Siehe Germond – Livet 2001, 210 bzw. Kap. III.2.3.

<sup>82</sup> Zu diesen und anderen Beispielen Kenner 1970, 50–56 Abb. 22–27.

<sup>83</sup> Siehe Kenner 1970, 57–59; Germond – Livet 2001, 210; Brunner-Traut 1998, 18 f. Zur Deutung Brunner-Traut 1984, 28 f. 33 f. Kenner 1970, 58 f. sieht einen sozialkritischen, „revolutionären“ Hintergrund. Mehr zur ägyptischen Fabel unter II.3.2.

<sup>84</sup> Vgl. Pfeiffer 2008, 377. 388. Mehr zu Rezeption und Synkretismen der ägyptischen Religion in griechischer und römischer Zeit unter IV.3.1.2.

<sup>85</sup> Hes. erg. 276–280 (Übersetzung W. Marg).

Dieses Privileg verpflichtete den Menschen in seinen Augen nicht nur zu einer untadeligen Lebensführung, sondern gleichzeitig auch zur Pflege von Ackerbau und Landwirtschaft als wesentlicher kultureller Tätigkeit.<sup>86</sup>

Dieser differenzierenden Wahrnehmung folgten die Theorien der frühen griechischen Denker, die weniger Mensch und Tier voneinander trennten, als vielmehr sie gemeinsam der Übermacht der Götter gegenüber stellten.<sup>87</sup> Die Suche nach dem Ursprung der Welt liess alles Sein auf der gleichen Stufe erscheinen. Kosmologische Urprinzipien wie die vier Elemente bei Empedokles galten unterschiedslos als Ursprung und Konstitution von Menschen, Tieren und Pflanzen. Der *nous* des Anaxagoras waltet ebenfalls in allen Lebenwesen. Einzig die Tatsache, dass die Menschen Hände haben, befähigt sie zur Umsetzung ihrer Gedanken.<sup>88</sup> Nach dieser Idee relativierte auch Xenophanes mit seinem absoluten Gottesbild das anthropozentrische Denken unter Bezugnahme auf die Tiere:

*Doch wenn die Rinder, Pferde und Löwen Hände hätten oder mit den Händen malen und Werke vollenden könnten wie die Menschen, so würden die Pferde den Pferden ähnliche und die Rinder den Rindern ähnliche Götterbilder malen und Körper bilden, ein jeder entsprechend der eigenen Gestalt.*<sup>89</sup>

Der Gedanke der Verbundenheit von Mensch und Tier äusserte sich auch auf einer anderen Ebene: Verschiedene religiös-philosophische Schulen des 6. Jh. v. Chr. glaubten an die Seelenwanderung. Empedokles<sup>90</sup> vertrat die Meinung, dass sich die Seele, weil sie Schuld auf sich lädt, von ihrem göttlichen Ursprung entfernt und bis zu ihrer Rückkehr einen Kreislauf der Wiedergeburten absolvieren muss.<sup>91</sup> Der Seelenwanderungsgedanke brachte es mit sich, dass auch Tiere als mögliche Träger von menschlichen Seelen galten – sie zu töten, hätte unter Umständen heissen können, den eigenen Vater oder Freund umzubringen. Anhänger einer solchen Lehre – bekannt sind vor allem die Pythagoräer und die Orphiker – praktizierten deshalb den Vegetarismus und lehnten Tieropfer ab.<sup>92</sup> Wie weit dies auch Ausdruck einer ethischen Haltung gegenüber dem Tier war, ist heute schwierig zu sagen. Mitgefühl und Solidarität mit der leidenden Kreatur waren mit Sicherheit ein bestimmendes Element,<sup>93</sup> aber auch der Reinheitsgedanke spielte in diese Sicht hinein. Gerade die Orphiker waren

---

<sup>86</sup> Dierauer 1977, 16 f.

<sup>87</sup> Zu den Ausnahmen siehe Dierauer 1977, 39–42.

<sup>88</sup> Dierauer 1999, 43. Auch Demokrit galt als ein Befürworter der Tierversunft.

<sup>89</sup> Xenophan. B 15 (Übersetzung E. Bergs).

<sup>90</sup> Empedokles' Tätigkeit ist in das 5. Jh. v. Chr. zu setzen. Zu seiner Beziehung sowohl zur orphischen als auch zur pythagoreischen Lehre siehe Jaeger 1953, 163–165. 174. Die Verbindung von Seelenwanderungslehre und Vegetarismus ist seit Pythagoras nachzuweisen, siehe Tsekourakis 1987, 371; Dodds 1951, 152–154.

<sup>91</sup> Emp. B 117: „Denn ich wurde schon einmal Knabe, Mädchen, Pflanze, Vogel und aus dem Meere auftauchender stummer Fisch.“ (Übersetzung E. Bergs).

<sup>92</sup> Emp. B 136: „Wollt ihr nicht aufhören mit dem misstönenden Morden? Seht ihr denn nicht, wie ihr einander zerfleischt in Unbedachtheit des Sinnes?“ (Übersetzung H. Diels).

<sup>93</sup> Siehe Jaeger 1953, 169: „Das ist es, was wir bei Empedokles' Art, von seinen Gegenständen zu reden, überall spüren, und was seinen Versen ihre eigentümliche Wärme gibt. Er kennt keine Dinge, er kennt nur Wesen seinesgleichen, die er mit einer schwermütigen Sympathie umfasst. Diese Sympathie ist nicht das Gefühl humorvoller Achtung für den andersartigen Kameraden, wie das des Reiters für sein Pferd, des Jägers für seinen

der Meinung, mit dem Fleisch von Opfertieren möglicherweise Gefahr zu laufen, eine andere Seele in sich aufzunehmen.<sup>94</sup>

Oft war die Nichtexistenz von Tieropfern ein Merkmal der von Dichtern beschworenen mythischen Zeiten der Vergangenheit, als Mensch und Tier noch harmonisch zusammen lebten. Im Goldenen Zeitalter herrschte die Liebe, kein Tier wurde getötet, sondern alle Lebewesen waren in Freundschaft verbunden:

*Die Menschen der goldenen Zeit ... versöhnten die Götter mit frommen Weihgaben, mit gemalten Opfertieren und köstlichen Salben, mit Spenden lauterer Myrrhe und duftenden Weihrauchs, und aus braunen Waben schütteten sie Weihgüsse auf den Boden. Doch mit Stierblut ward kein Altar benetzt, sondern dies galt bei den Menschen als grösster Frevel, Leben zu rauben und edle Glieder hineinzuschlingen. ... Da waren alle Geschöpfe zahm und den Menschen zugetan, wilde Tiere und Vögel, und die Flamme der gegenseitigen Freundschaft glühte.*<sup>95</sup>

Mit dieser Aussage des Empedokles schliesst sich der Bogen zu Hesiod, bei dem die Idee der Zeitalter ihren Anfang genommen hatte und der die Menschen wegen ihrer Befähigung zu rechtschaffenem Leben zum gewaltlosen Bestellen der Erde und dem Geniessen der so gewonnenen Früchte anhielt.<sup>96</sup>

Das Leben der Gegenwart jedoch hatte den Menschen vom Tier entfernt. Die Errungenschaften der Kultur wurden im 5. Jh. v. Chr. zum Thema verschiedener Theorien, die ihre Gewinnung nicht mehr einem mythischen Kulturbringer, sondern den besonderen Fähigkeiten der Menschen zuschrieben. Die Vernunft wurde als das entscheidende Merkmal des Menschen gesehen, das ihn befähigt hatte, sich aus dem tierhaften Leben zu lösen und eine eigene, zivilisierte Welt zu schaffen.<sup>97</sup>

Die Unterschiede zwischen Mensch und Tier wurden dabei aber nicht immer zugunsten des Menschen ausgelegt. Protagoras sah den Menschen als Mängelwesen, der aus purer Not zu seinen kulturellen Fertigkeiten gefunden hatte.<sup>98</sup> Demgegenüber waren die Tiere von vornherein mit allem ausgerüstet,

---

Hund; es ist eine metaphysische Sympathie, die mitleidet mit jeder Kreatur, weil sie in jeder ihr eigenes Leid fühlt.“

<sup>94</sup> Vgl. Lorenz 2000, 329–332. Die Anweisungen des Pythagoras wurden bereits in der Antike verschieden ausgelegt, er selbst hat keine schriftlichen Zeugnisse hinterlassen, siehe Lorenz 1974, 213 f.; Camassa 1994, 92–94.

<sup>95</sup> Emp. B 128. 130 (Übersetzung H. Diels).

<sup>96</sup> Bei Hesiod findet sich allerdings keine explizite Aussage zur Nichttötung von Tieren. Erst Empedokles formuliert diese Idealvorstellung, vgl. Lorenz 2000, 338. Von späteren Autoren wie Vergil und Ovid wird sie, in Verbindung mit dem goldenen Zeitalter, wieder aufgenommen, so Verg. georg. 2, 537–540; Ov. met. 15, 96–103.

<sup>97</sup> Die Vernunft als Unterscheidungsmerkmal zwischen Mensch und Tier wurde zum ersten Mal von Alkmaion von Kroton genannt. Zusammen mit den Kulturtheorien, wie sie beispielsweise von Archelaos formuliert wurden, führte dies zu einem ersten Wendepunkt in der Mensch-Tier-Beziehung, vgl. Dierauer 1999, 44 f. unter Bezugnahme auf Sorabji 1993, 12–16, der diesen Punkt erst mit Aristoteles erfüllt sieht.

<sup>98</sup> Dies ist zu schliessen aus dem im gleichnamigen Dialog Platons überlieferten Prometheusmythos (320 c–322 d), vgl. Dierauer 1977, 36 f. Zum Begriff ‚Mängelwesen‘ und dem damit verbundenen Topos der Natur als Stiefmutter des Menschen siehe Hübner 1984, 174. Der Mensch als Mängelwesen taucht auch später in der antistoischen Literatur gegen den Anthropozentrismus wieder auf, so bei Lukrez und Plinius d. Ä., vgl. Dierauer 1977, 275–278.

was sie brauchten, um in der Natur und ihrer Natur gemäss zu leben. Der Mensch hingegen überlebte nur dank seiner *entechnos sophia*, die es ihm erlaubte, seine Schwächen durch den Bau von Häusern, die Herstellung von Kleidern und den Gebrauch von Feuer zu kompensieren. Führt man den Gedanken weiter, könnte dies bedeuten, dass auch dieses technische Können bzw. die Fähigkeit dazu erst durch die minderwertige Lage, in der sich der Mensch befindet, also aus der Not heraus, ausgebildet wurde, und dass Mensch und Tier ursprünglich mit den selben geistigen Anlagen, aber ungleichen natürlichen Fähigkeiten auf die Welt kamen.<sup>99</sup>

Es erscheint auf den ersten Blick widersprüchlich, dass Protagoras als einer der massgebenden Sophisten eine solche Abwertung der menschlichen Natur formuliert haben soll. Der *homo mensurae*-Satz, der ihm ebenfalls zugeschrieben wird, ist die Quintessenz der anthropozentrischen Haltung der sophistischen Bewegung, die den Menschen zum Mass aller Dinge erklärte. Betrachtet man den Satz als eine Relativierung der Normen auf das jeweils von einem Menschen oder einer Menschengruppe als richtig Empfundene ohne einen Rückgriff auf grundlegende, geschweige denn göttliche Werte, so lässt sich der Widerspruch aufheben: Der Mensch, gezwungen, sich eine eigene Lebenswelt jenseits der Natur zu schaffen, ist auch nur den Gesetzen dieser von ihm geschaffenen Welt verpflichtet; Gesetzen, die ebenfalls seine eigenen sind.<sup>100</sup> Das Bewusstsein der Kulturleistung, die man nicht mehr als gottgegeben ansah, sondern der nur dem Menschen eigenen Vernunft zuschrieb, vergrösserte so das Überlegenheitsgefühl des Menschen gegenüber dem kulturlosen Tier.<sup>101</sup>

Ihren besten Ausdruck fand die Rationalisierung der Natur in der Zoologie des Aristoteles, die als die Begründung der biologischen Wissenschaften betrachtet werden kann. Die reale Welt verlangte in den Augen des Philosophen aus dem ionischen Stagira nach Ordnung und Orientierung, also wurde sie untersucht und kategorisiert, aber auf diese Weise auch ein Stück weit entzaubert. Wir verdanken Aristoteles die erste systematische Untersuchung und Klassifikation der Tierwelt, die sich zwar auf die damals bekannten Arten beschränkt, aber immerhin schon rund 550 Tiere und ihre Eigenschaften aufzählt.<sup>102</sup> Die heute noch übliche Unterteilung in Arten und Gattungen geht auf seine Arbeit zurück. Die Hauptunterscheidung ist die in blutführende und blutlose Tiere.<sup>103</sup> Die hinzugefügten Kriterien „lebendiggebärend“ bzw. „eierlegend“ ergaben ein System von vier grossen Gruppen. Diese wurden durch weitere Unterscheidungsmerkmale unterteilt oder es wurden Zwischengattungen für schwer einzuordnende Tiere wie die Fledermaus erstellt.<sup>104</sup> Der Gedanke, dass alles von der Natur

---

<sup>99</sup> Die für das Zusammenleben nötigen Eigenschaften *dike* und *aidos* werden den Menschen erst danach von Zeus verliehen, siehe Pabst 2008, 85. Dierauer 1977, 38 zur entsprechenden möglichen Deutung der Protagoras-Stelle.

<sup>100</sup> Siehe auch Skirbekk – Gilje 1993, 56–59. Die Protagoras-Mythos kann auch, gerade in seiner Darstellung der Tierwelt, als eine Stellungnahme für die Demokratie gelesen werden, siehe Pabst 2008, 94 f.

<sup>101</sup> Dierauer 1977, 27 f.

<sup>102</sup> Düring 2005, 525.

<sup>103</sup> Arist. hist. an. 1, 4, 489 a 30–34. Diesen Kriterien und damit den beiden Hauptgruppen entsprechen die Wirbeltiere bzw. die wirbellosen Tiere. Zur modernen Sicht der Biologie auf diese Erkenntnis des Aristoteles siehe Hirschberger 2001, bes. 70 f.

<sup>104</sup> Zum Umgang des Aristoteles mit den schwer einzuordnenden Tieren siehe Lloyd 1983, 44–48.

Geschaffene einen Zweck hat und die Natur einem Ordnungsprinzip folgt, brachte Aristoteles zur Idee der Stufenleiter der Natur. Von den wenig entwickelten Organismen führt die Leiter über die Pflanzen und Tiere verschiedenster Art nach oben zum Menschen.<sup>105</sup>

Die biologische Forschung des Aristoteles ist in dessen zweiter Lebenshälfte, das heisst in die 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr., anzusetzen. Die Schrift *de generatione animalium* verfasste er als ungefähr Vierzigjähriger mit Hilfe des rund 20 Jahre jüngeren Theophrast auf Lesbos und dann am Hof Philipps II. in Makedonien. Mit seinen Schülern sammelte er Material aus der damals bekannten Literatur und aus eigenen Beobachtungen, das ihm als Grundlage diente. Seine eigentliche Leistung liegt aber „in der geistigen Durchdringung und Verarbeitung dieses Materials“<sup>106</sup>. Beschreibung, Klassifikation und Systematik stehen in den erhaltenen biologischen Schriften demnach nicht im Vordergrund;<sup>107</sup> es geht vielmehr darum, die der Natur inhärente Ordnung und Gesetzmässigkeit zu zeigen. Auch die biologischen Schriften sind deshalb philosophische Werke, eine Analyse und Diskussion von Sachverhalten. Dem Tier wird hier zum ersten Mal auf neutrale Weise, ohne moralische Wertung in Bezug auf den Menschen, eine klare, objektive Stellung innerhalb der Natur gegeben.<sup>108</sup>

Da die Seele und ihre Vorgänge – Erkennen, Wahrnehmen, Meinen, Begehren, Wollen, Streben, Ortsbewegung, Wachstum, Reife und Hinschwinden<sup>109</sup> – abgesehen vom Denken nach der Erkenntnis des Aristoteles an biologische Vorgänge gebunden und in jedem Lebewesen enthalten sind, wird auch dem Tier eine solche zugestanden. Damit verbunden sind Eigenschaften wie das Gedächtnis, wobei das Tier im Unterschied zum Menschen aber zu keiner bewussten Erinnerung fähig ist:

*Auch Tiere können etwas im Gedächtnis behalten. ... Das bewusste Sicherinnern ist aber ein Privileg der Menschen. Das beruht darauf, dass das Sicherinnern gleichsam eine Schlussfolgerung ist. Wer sich erinnert, der schliesst, dass er so etwas früher gesehen oder gehört oder sonst erlebt hat.*<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Die Stufenordnung ist jedoch ein statisches Modell ohne den Aspekt der Evolution, wie sie im Gegensatz dazu bei Empedokles zu finden ist: Menschen, Tiere und Pflanzen sind in ihre Gattungen ‚hineingeboren‘; die Gattungen sind unveränderlich, und deshalb waren sie auch schon immer da, vgl. Düring 2005, 528 f. 532.

<sup>106</sup> Düring 2005, 524.

<sup>107</sup> Rein biologische Untersuchungen wurden erst später vorgenommen: Ptolemaios II. richtete in der ersten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. in Alexandria einen öffentlich zugänglichen Zoo ein, der auch als Anschauung für die Gelehrten der dortigen Bildungsanstalten diente. Das hellenistische Alexandria war zudem Schauplatz von Tierversuchen, bei denen durch Analogieschlüsse auch die Erkenntnisse über Anatomie und Physiognomie des Menschen verbessert werden sollten, vgl. Lorenz 2000, 185–188. Die spektakulärsten, aber auch aufschlussreichsten Vivisektionen führte Galenos von Pergamon um die Mitte des 2. Jh. n. Chr. durch. Der Arzt machte wesentliche neue Erkenntnisse zur Anatomie des Affen, indem er die Tiere sezierte. Die dabei bestätigte Ähnlichkeit zwischen Mensch und Primat bewog ihn zur Empfehlung an seine Studenten, die Affen zu studieren, um ein adäquates Bild der Anatomie des Menschen zu erhalten, vgl. Wuketits 2005, 18. Landfester ist der Meinung, dass die Ablehnung von Tierversuchen durch Platon und Aristoteles zu einer grundsätzlichen Zurückhaltung diesbezüglich geführt hatte, Martini u.a. 2000a, 76 f.

<sup>108</sup> Zur Relativität dieser Objektivität siehe unten III.2.3.

<sup>109</sup> Aristot. an. 1, 5, 411 a 22–23.

<sup>110</sup> Aristot. mem. 1, 450 a 15–22 (Übersetzung und Kürzungen I. Düring). Siehe auch Aristot. hist. an. 1, 1, 488 b 25–27.

Das Denken ist als Bestandteil der Seele ebenfalls in allen Wesen angelegt. Das Tier ist, je nach seiner Entwicklung, darin durchaus auch zu einer gewissen Abstraktion fähig. Nur der Mensch aber beherrscht das rationale Denken, das Begriffe wie Gerechtigkeit und Sittlichkeit in ihrer absoluten Bedeutung versteht, so dass er sich entsprechend dazu verhalten kann.

Die so diagnostizierte psychische Konstitution des Tieres bestimmte auch seine Stellung in der Gesellschaft. In der Nikomachischen Ethik setzt Aristoteles Tiere mit Sklaven gleich und definiert sie als „beseelte Werkzeuge“ (*empsychon erganon*). Ausdrücklich genannt werden Pferd und Rind, gegenüber denen der Mensch keinerlei ethische Verpflichtung eingehen muss.<sup>111</sup> Dies spricht sowohl die Tiere frei von jeder Verantwortlichkeit für ihr Handeln, entbindet aber gleichzeitig auch den Menschen von seiner Verantwortung gegenüber dem Tier. Die in den *politica* formulierte Philosophie vom menschlichen Zusammenleben nimmt Bezug auf die Tiere, denn der Mensch ist ein *zoon politikon*, ein gesellschaftsbildendes Tier, das sich durch seine Fähigkeiten von den anderen Tieren unterscheidet:

*Die Polis, die um der Erhaltung des Lebens willen entstanden ist, besteht nun, um das gute Leben zu verwirklichen. Denn wie in der Natur, so ist auch bei menschlichen Einrichtungen die Entfaltung zur Vollkommenheit das Endziel. Wie die Tiere in einer Stufenleiter von niederen zu höheren geordnet sind mit dem Menschen als Endergebnis, so ist es auch mit den Lebenszielen. Jede Tierart strebt auf das ihr von der Natur vorgeschriebene Ziel zu; so auch der Mensch. Wenn der Mensch ein Gott wäre, könnte er isoliert leben; der Mensch ist aber ein gesellschaftsbildendes Tier. Zwar bilden auch gewisse Tiere Gesellschaften, wie Ameisen, Bienen und die Herdentiere. Allen Tieren aber hat der Mensch die artikulierte Sprache und ein Gefühl für Gut und Böse, Recht und Unrecht voraus. Aus solcher Gemeinsamkeit erwachsen Haushalt und Polis. ... Allerdings gibt es Menschen, die sich über diese Werte hinwegsetzen; geboren wird der Mensch zwar mit Waffen, die er im Dienst der Einsicht und Tugend gebrauchen kann, aber er kann diese Waffen auch für völlig entgegengesetzte Zwecke verwenden. Der von der allgemeinen Sitte und vom Recht losgelöste Mensch ist das ungehemmteste und wildeste aller Tiere, rücksichtslos in Liebesgenuss und Gefrässigkeit.*<sup>112</sup>

Trotz der eindeutigen Unterscheidung der tierischen von der menschlichen Veranlagung, vor allem in Bezug auf die Vernunft, die nur dem Menschen zukam,<sup>113</sup> war doch die Annahme einer gemeinsamen Natur, einer Verwandtschaft im eigentlichen Sinn, für Aristoteles und, mit gewissen Einschränkungen,

---

<sup>111</sup> Aristot. eth. Nic. 8, 1161 b.

<sup>112</sup> Aristot. pol. 1, 1252 b 28–1253 a 38 (Übersetzung und Kürzungen I. Düring).

<sup>113</sup> Zum göttlichen und unvergänglichen *nous* bei Platon und Aristoteles siehe Dierauer 1977, 67. 121–126. 149 f. Vgl. auch die Begründung, warum der Mensch am Anfang der Darstellung in den zoologischen Schriften steht: „Vielfältigere Gestalt haben all jene Wesen, deren Natur nicht nur am Leben, sondern auch am guten Leben teilhat. Das ist bei den Menschen der Fall. Sie haben nämlich unter allen uns bekannten Lebewesen allein oder doch am meisten etwas vom Göttlichen [d.h. der Vernunft] in sich. Deswegen und auch weil uns die Form ihrer äusseren Glieder am besten bekannt ist, soll zuerst über sie gesprochen werden.“ Aristot. part. an. 656 a 5–10 (Übersetzung U. Dierauer).

auch für Platon<sup>114</sup> unzweifelhaft. Die unterschiedlichen Fähigkeiten von Mensch und Tier waren in ihren Augen keine *a priori* festgelegten Qualitäten, sondern verschiedene Entwicklungsstufen der gleichen Anlage, die auch der Mensch selbst nicht immer voll entfalten kann.<sup>115</sup> Das Vermögen zur Unterscheidung und damit das Denken und Wahrnehmen als Funktionen der Seele sind Mensch und Tier gemeinsam.<sup>116</sup>

Theophrast, dessen Mitarbeit bei den Werken seines Meisters unbestritten ist,<sup>117</sup> gab der Beziehung von Mensch und Tier einen noch höheren Stellenwert, indem er ihre Ähnlichkeit betonte und die Fähigkeit der Tiere zur Reflexion hervorhob. Als Konsequenz wandte er sich gegen die Tötung von Tieren und fühlte, anders als Aristoteles, ihnen gegenüber eine ethische Verantwortung.<sup>118</sup> Seine Unterscheidung von *zoa adika* und *zoa dikaia* fand auch bei späteren Autoren wie Porphyrius Nachhall. Schädliche Tiere – so schreibt Theophrast – wie Schlangen oder Skorpione dürfe man durchaus töten, nützliche und dem Menschen dienstbare zu opfern sei jedoch ein Frevel, denn dahinter stehe nur die Absicht, jene Tiere umzubringen, die für den Menschen genießbar sind.<sup>119</sup>

Einen besonders starken Bezug zum Tier hatten auch die Kyniker, deren Name sich bekanntlich vom griechischen Wort für Hund herleitet. Das Tier galt den Kynikern als Vorbild, denn es war frei und glücklich, weil es ohne Bedürfnisse und Zwänge war.<sup>120</sup> Als Hund war Diogenes bezeichnet worden, weil er sich nicht um die gesellschaftlichen Normen scherte und die Bedürfnislosigkeit und Freiheit der Tiere nachahmte. Die menschliche Vernunft erschien für einmal nicht als auszeichnende, sondern als irreführende Eigenschaft, die den Menschen von der Natur und dem einfachen, unverdorbenen Leben entfernt und ihn verweichlicht hatte – damit verband sich natürlich eine Kultur- und Gesellschaftskritik der Philosophen.

Erst mit den Stoikern wurde der Unterschied zwischen Mensch und Tier zum kosmischen Prinzip erhoben.<sup>121</sup> In Berufung auf Hesiod waren sie der Meinung, dass Gott allein den Menschen die

---

<sup>114</sup> Schmitt 1997, 260 f.; Dierauer 1977, 89–96; Dierauer 1997, 9 f. zu den verschiedenen ‚Tendenzen‘ Platons, die Stellung des Tieres zu beurteilen. Des Weiteren Dierauer 1999, 49 zur Mittelstellung des Menschen zwischen Gott und Tier und der Möglichkeit, sich dem einen oder dem anderen anzunähern. Platons Nachfolger Xenokrates war ein klarer Verfechter der Gleichheit von Mensch und Tier. Die positive Stellung des Tieres in der Akademie ist also seit ihren Anfängen gegeben, vgl. Dierauer 1997, 10.

<sup>115</sup> Schmitt 1997, 261. 284 f. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zu den Aussagen des Aristoteles über die Unveränderlichkeit der Gattungen und Arten, denen er jegliche evolutionäre Qualität abspricht, vgl. Düring 2005, 532 f. bzw. Schmitt 1997, 263 Anm. 26. Zusammenfassend auch Dierauer 1977, 160 f.

<sup>116</sup> Schmitt 1997, 270. Sitz dieser Funktionen ist, wie oben erwähnt, die Seele, die bei Mensch und Tier in jeweils individueller Qualität vorhanden ist, siehe Düring 2005, 571–73. 585. Zur Seelenwanderungslehre bei Platon siehe Dierauer 1977, 71–80. Der Gedanke der Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier führte bei Theophrast erneut zu einer Ablehnung von Tieropfern, siehe Dierauer 1977, 173–177.

<sup>117</sup> Zur Zuschreibung einzelner Teile oder ganzer Bücher siehe Düring 2005, 506–508. 513 f. und Dierauer 1997, 11.

<sup>118</sup> Theophrast bei Porphyrius abst. 2, 12, 4.

<sup>119</sup> Porphyrius abst. 2, 22, 2. Vgl. Lorenz 2000, 335–337.

<sup>120</sup> Dierauer 1977, 180–186.

<sup>121</sup> Steiner 2008, 36. Der Widerspruch, dass der ganze Kosmos, also auch die Tiere, am göttlichen Logos teilhaben, aber dennoch nur der Mensch vernünftig ist, war ein Schwachpunkt der stoischen Philosophie. Versuche, die scharfe Trennung mit abgestuften Vernunftbegriffen zu mildern (*logos prophorikos*, die geäußerte Vernunft/Sprache, und *logos endiathetos*, die innere Vernunft) blieben unbefriedigend, vgl. Labarrière 1997, 260 f.; Hübner 1984, 155 f.; Fögen 2007, 51 f.

Fähigkeit zum Recht verliehen hatte.<sup>122</sup> In diesem von der göttlichen Vorsehung geprägten Weltbild waren den Tieren nur jene Eigenschaften und Fähigkeiten von Natur aus gegeben, die die Erhaltung der Art und damit das Fortbestehen des Kosmos gewährleisteten. Dieses auf Erfahrung basierende, nicht angelernte und nicht vernunftgesteuerte Handeln lässt sich mit dem Instinktbegriff zusammenfassen.<sup>123</sup> Die Beweise für die unterschiedliche Natur der Handlungen von Mensch und Tier gründeten vor allem auf der Stereotypie, die letztere in ihrem Verhalten zeigten, sowie dem Angeborensein und der Beschränktheit dieses Verhaltens.<sup>124</sup> Ein Verstand wurde dem Tier grundsätzlich abgesprochen, ebenso jegliche Wesensverwandtschaft mit dem Menschen. Der Zweck dieser strengen Unterscheidung lag vor allem in der Ermahnung zur vernunftbetonten, tugendhaften Lebensführung angesichts der menschlichen Überlegenheit. Ihre Konsequenz war die Verneinung jeder moralischer Verpflichtung gegenüber dem auf den Instinkt reduzierten Tier, und zwar in einer radikaleren Weise, als dies bei Platon und Aristoteles formuliert worden war:<sup>125</sup> Eine Rechtsgemeinschaft konnte nur zwischen gleichwertigen Partnern bestehen; das Tier war, genau wie die Pflanze und überhaupt die ganze Welt, allein zum Nutzen und Vorteil des Menschen geschaffen. Diese Haltung rechtfertigte das skrupellose Ausnützen und Töten der Tiere, und sei es nur aus dem Grund, dass sie Überhand nehmen und den Menschen die Nahrung wegfressen könnten.<sup>126</sup>

Diese extreme Position blieb nicht ohne Widerspruch. Die Diskussion um die Tierversunft und damit um die Vorherrschaft des Menschen blieb ein Thema, das hellenistische und kaiserzeitliche Philosophen beschäftigte.<sup>127</sup> Der Diskurs drehte sich im Wesentlichen um die Frage des *logos* und in welcher Art er beim Tier vorhanden war. Damit spiegelte er vor allem den akademischen Streit zweier Schulen, nämlich der Stoiker und der Neuplatoniker.<sup>128</sup> Plutarch und Porphyrios, zu letzteren gehörig, waren entschiedene Vertreter einer Vernunft der Tiere und damit einer Rechtsgemeinschaft zwischen Mensch und Tier.<sup>129</sup>

Plutarch, der verschiedene Schriften zum Thema verfasste, schrieb:

---

<sup>122</sup> De Fontenay 1997, 281 f.

<sup>123</sup> Vor den Stoikern sind bereits im 5. Jh. erste Überlegungen zum Instinktverhalten der Tiere fassbar, vgl. Dierauer 1977, 52–57. Die griechischen Philosophen verwendeten dafür meist den Dativ *physei*; der eigentliche Instinktbegriff wurde erst von Thomas von Aquin geprägt, vgl. Dierauer 1997, 7. Die Auswirkungen dieses Anthropozentrismus führen im Übrigen geradewegs in die christliche Ethik.

<sup>124</sup> Dierauer 1999, 64 f.; Dierauer 1997, 20–22.

<sup>125</sup> Schmitt 1997, 260–261.

<sup>126</sup> Explizit formuliert ist dies beim Epikureer Hermarchos; auch wenn die Epikureer philosophische Antipoden zu den Stoikern waren, stimmten sie doch in der Haltung gegenüber dem Tier mit ihnen überein, vgl. Dierauer 1999, 67 f. Zur dazu scheinbar im Widerspruch stehenden Theorie der *oikeiosis*, der Eigenliebe, die ein Tier ebenso wie ein Kind braucht, um eben diesen Instinkt entfalten zu können, und die eine gemeinsame Grundkonstitution von Mensch und Tier impliziert, siehe Dierauer 1997, 19 f. 23 f. und De Fontenay 1997, 288–291. Grundsätzlich relativierend in Bezug auf die extreme Haltung der Stoiker ist Wildberger 2008, 62 f.

<sup>127</sup> Vgl. dazu auch Labarrière 2005, 149–174.

<sup>128</sup> Labarrière 1997, 270 f.

<sup>129</sup> Zur Orientierung Plutarchs an bestimmten Aussagen Platons zur Rechtsgemeinschaft zwischen Mensch und Tier siehe Santese 1994, 153 f.



*Das, womit die Philosophen zeigen, dass die Tiere an der Vernunft Anteil haben, sind deren Entschlüsse, Vorbereitungen, Erinnerungen an das, was ihnen wehgetan hat, weiter die Fähigkeit der Tiere, das Lebensnotwendige zu finden, und Zeugnisse ihrer Tugend, so beispielsweise der Tapferkeit, des Gemeinschaftssinnes, der Enthaltbarkeit und des Grossmuts.*<sup>130</sup>

Seine Schrift *de sollertia animalium*, aus der dieses Zitat stammt, ist ein Wettstreit um die Vernunft der verschiedenen Tiere, deren Nachweis vor allem mittels mehr oder weniger phantastischer Geschichten über ihre besonderen Fähigkeiten geschah.<sup>131</sup> Im Dialog *bruta ratione uti* wiederum überzeugt das Schwein Gryllos den Odysseus davon, dass Tiere die tugendhafteren und sittlicheren Wesen seien als die Menschen. Zudem würden sie diese guten Eigenschaften von Geburt an besitzen, während die Menschen sie erst durch Erziehung erlernen müssten.<sup>132</sup> Plutarch vertrat die Meinung, dass der Mensch nicht zum Fleischverzehr geboren sei, weil ihm keine natürlichen Waffen zum Töten der Tieren mitgegeben wurden und er deshalb von Natur aus Vegetarier sei:

*Welche Mahlzeit, für die ein beseeltes Wesen getötet wird, kommt nicht teuer zu stehen? Betrachten wir denn die Seele als geringen Preis? Ich behaupte jetzt noch gar nicht, diese Seele könnte die der Mutter, des Vaters, eines Freundes oder des Kindes sein, wie Empedokles erklärte; ich denke nur daran, dass ihr Wahrnehmung, nämlich Sehen und Hören, Vorstellung und Verständigkeit zukommen, die jedes Lebewesen von der Natur erhalten hat, um das Nützliche aufzusuchen und das Schädliche meiden zu können.*<sup>133</sup>

Auch wenn der Nachweis der Tierversunft zu einem guten Teil der antistoischen Polemik zu verdanken war, hatte er doch zum Ziel, das Tier zum Gegenstand von Respekt und Solidarität zu machen. Verschiedene Stellen in den Schriften Plutarchs zeigen ihn als einen der wenigen antiken Autoren, deren Anliegen es war, Tiere aus Mitgefühl zu schonen und vor Leid zu bewahren.<sup>134</sup> Aus dem Verhalten eines Menschen gegenüber den Tieren, meinte er, liesse sich auch auf jenes gegenüber seinen Mitmenschen schliessen.<sup>135</sup> Seine Überzeugung beruhte auf einem Gefühl der ethischen

---

<sup>130</sup> Plut. soll. an. 966 B (Übersetzung U. Dierauer).

<sup>131</sup> Dierauer 1977, 271 f.; Hübner 1984, 168. Dass am Ende der Gegenrede gerade die Fische besonders gepriesen werden, ist deshalb von Bedeutung, weil nach der stoischen Kosmologie die Göttlichkeit vom Himmel über die Erde bis in die untersten Tiefen des Meeres ständig abnahm. Die Bewohner des Meeres galten daher als die „logosfernten Wesen überhaupt“: Hübner 1984, 168.

<sup>132</sup> Dierauer 1977, 279–282; Santese 1994, 157–159.

<sup>133</sup> Plut. esu. carn. 997 D/E (Übersetzung U. Dierauer).

<sup>134</sup> So Plut. soll. an. 965 A/B, wo es darum geht, nicht zum Spass Tiere zu quälen, in dem man sie z. B. mit Steinen bewirft, vgl. auch Santese 1994, 141–143.

<sup>135</sup> Plut. Cato mai. 5, 2. Dazu auch G. Romeyer Dherbey in Cassin – Labarrière 1997, S. XII: „La conception de l’animalité intervient aussi dans une perspective éthique, où la conduite digne de l’homme est opposée à une conduite ‚abêtie‘ ou carrément ‚bestiale‘; la polémique autour du sacrifice animal induit des interdits alimentaires comme le végétarisme. Mais cette conception débouche sur une perspective plus large, celle de la politique, dont l’éthique n’est qu’une partie: l’attitude de l’homme envers l’animal laisse augurer de celle qu’il aura vis-à-vis de son semblable, et la ‚douceur‘ dont il fait preuve envers les animaux (en s’abstenant de les tuer

Verpflichtung allen Lebewesen gegenüber, ungeachtet dessen, an welcher Art Vernunft sie schliesslich Anteil hatten.<sup>136</sup>

Ihm wie dem Neuplatoniker Porphyrios ging es in diesem Zusammenhang auch um den Vegetarismus, der im 1. Jh. n. Chr. mit dem Wiederaufleben des Pythagoreismus erneut zur Sprache gekommen war. Damit verbunden war die Ablehnung von Tieropfern<sup>137</sup> und auch des bewussten Quälens von Tieren bei Tierhetzen. Nicht nur erschien es Porphyr in der Tradition von Empedokles und Theophrast ungerecht, Tiere zu töten und zu essen, die dem Menschen nützlich waren, sondern auch ein Hindernis auf dem Weg zur spirituellen Selbstverwirklichung.<sup>138</sup> Porphyr lehrte im 3. Jh. n. Chr. in Rom, wo er Schüler von Plotin war und später dessen Schule übernahm. Wie Plutarch verfasste auch er eine Schrift *de abstinentia* und überliefert darin die Aussagen seiner Vorgänger und Mitstreiter, von Theophrast bis Plutarch. Gesamthaft gesehen waren die Streiter für eine Gleichberechtigung der Tiere allerdings in der Minderzahl. Nur vier Autoren überliefern uns Argumente für eine Tierversunft: Neben Plutarch und Porphyr äussern sich auch der jüdische Philosoph Philon<sup>139</sup> und der Skeptiker Sextus Empiricus<sup>140</sup> dementsprechend; alle stammen aus der römischen Kaiserzeit. Bedeutende Römer wie Seneca hingegen verstanden sich als Stoiker. Seneca schrieb unter anderem:

*Beim Menschen – was ist das Beste? Die Vernunft: durch sie ist er den Tieren überlegen, folgt er den Göttern. Vollendete Vernunft also ist sein charakteristisches Gut, die übrigen Eigenschaften hat er mit den Tieren und Pflanzen gemeinsam.*<sup>141</sup>

Cicero, philosophisch der skeptischen Akademie angehörig, argumentierte in seinen Schriften für eine *aequitas* und *humanitas*, die *pietas* gegen die Götter, *sanctitas* gegenüber den Toten und *justitia* gegen die Menschen umfasste. Tiere fanden darin keinen Platz; der Mensch war ihnen durch Vernunft und Recht überlegen.<sup>142</sup> Im zweiten Buch von *de natura deorum* wird die göttliche Ordnung des Kosmos aus der stoischen Sicht des Balbus erörtert und dem Tier eine klare Stellung im Dienste des Menschen zugewiesen:

---

par exemple, ou en les traitant sans cruauté) retentit sur son comportement envers ses serviteurs, ses concitoyens, ses congénères.“

<sup>136</sup> De Fontenay 1997, 283.

<sup>137</sup> Porph. abst. 2, 44, 1. Porphyr verurteilt nicht das Opfer an sich, sondern viel mehr die Tatsache, dass das Opfertier auch gegessen wird. Eine klare Ablehnung der religiösen Institution des Tieropfers findet nicht statt. Er hält jedoch fest, dass die Götter in erster Linie an der Intention der Opferrückgabe und weniger an ihrer Beschaffenheit interessiert seien, vgl. Dombrowski 1987, 782

<sup>138</sup> Porph. abst. 1, 45, 2 und 1, 57, 1. Diese Meinung war auch bei anderen Autoren, die sich des Fleisches enthielten, beispielsweise Apollonius, verbreitet, vgl. Dierauer 1977, 286 f.

<sup>139</sup> Vgl. Dierauer 1999, 70.

<sup>140</sup> Sext. Emp. Pyrrh. hyp. 1, 62–77. Die skeptische Erkenntnislehre wandte sich grundsätzlich gegen die Möglichkeit einer absoluten Wahrheit und damit gegen die kosmische Erkenntnisgewissheit der Stoiker. Die Hauptmotivation für die Aussagen des Sextus Empiricus für eine Tierversunft dürfte also auch hier in erster Linie in der philosophischen Polemik zu finden sein.

<sup>141</sup> Sen. epist. 76, 9 (Übersetzung M. Rosenbach). Siehe auch Tutrone 2012, 171–173

<sup>142</sup> Siehe De Fontenay 1997, 286 f. Zum Verhältnis zwischen der stoischen und der akademischen Ethik und Ciceros' Haltung dazu siehe Leonhardt 1999, 53–61.

*Oder werden wir etwa angesichts dieses Reichtums ... daran zweifeln, dass die Natur den Menschen allein mit alledem beschenkt hat? Dass dies auch für die Tiere geschaffen sein könnte, kommt so wenig in Frage, dass wir den Eindruck haben, dass die Tiere selbst den Menschen zuliebe entstanden seien.*<sup>143</sup>

Vom Schaf über den Hund, das Rind, den Esel und das Schwein zu den Fischen, Vögeln und wilden Tieren – kein Lebewesen, das nicht seine Bestimmung erst durch den Menschen finden würde.<sup>144</sup>

Die Schriften *de re publica* und *de legibus*, die Cicero in den Jahren 54–51 v. Chr. verfasste, sind als konstitutive Werke zur Gesetzgebung der römischen Republik zu verstehen.<sup>145</sup> In *de legibus* hält er ausserdem fest, dass die Wurzel des Rechts in der Natur zu sehen sei und erhebt Anspruch auf eine universelle Gültigkeit seines Werkes.<sup>146</sup> Das Naturrecht wird von Cicero so definiert, „dass es dem Anspruch nach für alle Menschen gilt, dass es unveränderlich ist und dass es gleiche Sachverhalte überall auf der Welt in gleicher Weise regelt.“<sup>147</sup> Die Quelle dieses Rechts ist die Natur selbst, die – und das ist der wesentliche Punkt für unsere Sache – nur dem Menschen die Fähigkeit gegeben hat, mittels der göttlichen Vernunft zu handeln.<sup>148</sup> Für Cicero ist dementsprechend klar, dass zwischen Mensch und Tier keine Rechtsgemeinschaft bestehen kann, weil Vernunftbegabung und Rechtsbewusstsein die Voraussetzungen dafür sind.<sup>149</sup>

Juristisch gesehen war das Tier nach römischem Recht nicht strafmündig, aber auch nicht speziell schützenswert, weil es kein Bewusstsein für Schuld hatte und als Werkzeug, also eine Sache, galt. Für Schäden, die durch ein Tier angerichtet wurden, haftete gemäss dem römischen Privatrecht der Besitzer, eine Bestimmung die auf das Zwölftafelgesetz des 5. Jh. v. Chr. zurückgeführt wird und in gleicher Form auch bei den Griechen zu finden ist.<sup>150</sup>

Das griechische Rechtsverständnis war vollkommen von den Gesetzen abhängig und kannte keine Auslegung derselben, keine Rechtswissenschaft im Sinne der Römer. Nachdem *nomos* und *physis*

---

<sup>143</sup> Cic. nat. 2,158 (Übersetzung O. Gigon – L. Straume-Zimmermann). Die Äusserungen sind Teil einer Rede, die der Stoiker Balbus zur Frage nach dem Wesen der Götter hält. Wie viele philosophische Spätwerke Ciceros geht es auch in *de natura deorum* darum, durch Rede und Gegenrede der verschiedenen philosophischen Schulen das *probabile* in Bezug auf die gestellte Frage herauszufinden. Dabei wird nicht immer deutlich, was Cicero selbst für die wahrscheinlichste Meinung hält. In *de natura deorum* lässt aber die am Schluss gemachte Äusserung *mihi Balbi ad veritatis similitudinem videretur esse propensior* (nat. 3, 95) mit einigem Recht vermuten, dass Cicero in Fragen der Theologie der stoischen Haltung zugeneigt war, siehe Leonhardt 1999, 61–66.

<sup>144</sup> Siehe Cic. nat. 2, 158–162.

<sup>145</sup> Girardet 1983, 6 f. 10. Zum konkreten Reformanspruch siehe auch 165–168. 186–196.

<sup>146</sup> Girardet 1983, 14 f. 18.

<sup>147</sup> Girardet 1983, 39 f. mit Anm. 82.

<sup>148</sup> Girardet, 1983, 53–55.

<sup>149</sup> Siehe Cic. leg. 1, 22–23. 33.

<sup>150</sup> Die sog. Noxalhaftung gestattete dem Geschädigten Zugriff auf den Täter, der, wenn es sich um Familienmitglieder, Sklaven oder Haustiere handelte, dem *pater familias* unterstand. Dieser konnte den Täter ausliefern (was unter Umständen dessen Tod bedeutete) oder eine Entschädigung zahlen, vgl. Gladigow 1971, 7. 9 f. Zur Verbindung mit den Rechten griechischer, wahrscheinlich unteritalischer Städte siehe Wieacker 1988–2006, 298–304.

zuerst als einander gegenüber gestellte Grössen der menschlichen bzw. natürlichen Ordnung gesehen wurden,<sup>151</sup> übertrug Platon die Normativität der Natur auf das Gesetz.<sup>152</sup> Die stoische Definition des *nomos* war, als Fortsetzung des platonischen Gedankens, von kosmischer Dimension: Zeus als Verkörperung der göttlichen Natur hatte den Menschen die Gesetze in Form des Naturrechts gegeben, das sie gemäss ihrer moralischen Integrität anzuwenden hatten.<sup>153</sup> Eine Einbindung dieser rechtsphilosophischen Mythologie in die praktische Anwendung des *ius* gelang erst Cicero, indem er platonische und stoische Ansätze verband.<sup>154</sup> Betrachtet man also die griechische und römische Gesetzgebung, scheint, soweit es für unser Thema relevant ist, die stoische<sup>155</sup> Haltung Eingang in die Gesetze gefunden zu haben, was bedeutet, dass ein wesentlicher Aspekt der damaligen Gesellschaft auf dem entsprechenden Gedankengut beruhte, ja ihr Fundament bildete.<sup>156</sup> Mit Marc Aurel war im 2. Jh. n. Chr. ein bekennender Anhänger dieser Lehre Kaiser geworden, was sich nachweislich auch auf die Gesetzgebung auswirkte.<sup>157</sup> Über die Tiere schreibt der Philosophenherrscher:

*Körper, Seele, Geist: dem Körper gehören die Sinne, der Seele die Triebe, dem Geist die Grundsätze an. Sinneseindrücke empfangen auch die Tiere, von Trieben gelenkt werden die Tiere, die Zwitter, Männer wie Phalaris und Nero.*<sup>158</sup>

Dieser stoischen Haltung setzt er allerdings folgenden Grundsatz zur Seite:

*Behandle die vernunftlosen Wesen und überhaupt Dinge und Gegenstände ohne Vernunft, wie es sich für einen vernünftigen Menschen gehört, mit edlem Grossmut, deine Mitmenschen, die doch auch vernunftbegabte Wesen sind, wie deinesgleichen!*<sup>159</sup>

Welches Gewicht hatten also die stoischen Ideen im Alltag? Dierauer ist der Meinung, dass die tierfreundlichen Stimmen zahlreich waren und dass die stoische Tierbetrachtung bereits im 2. Jh. v. Chr. von Anhängern anderer Schulen kritisiert wurde.<sup>160</sup> Auf uns gekommen sind jedoch nur die bereits erwähnten vier Autoren, deren Motivation zudem meistens nicht vom Interesse am Tier an sich her rührte, sondern dem Widerstreit der philosophischen Schulen entsprang. Wahrscheinlich hat die

<sup>151</sup> Triantaphyllopoulos 1973, 676 f.; Neschke 1995, 150.

<sup>152</sup> Plat. leg. 4,713b–714a. Siehe auch Neschke 1995, 156–158.

<sup>153</sup> Zu Verbindung von Recht und Scham siehe Meyer 2011, 44. 47 f.

<sup>154</sup> Neschke 1995, 191 f. 233 f.

<sup>155</sup> Hier losgelöst von chronologischen Gegebenheiten gemeint. Vgl. dazu kritisch (im Bezug auf die Rechtswissenschaft) Wieacker 1988–2006, 618–621. 640 mit Anm. 3 und bes. 642. Eindeutig ist Triantaphyllopoulos 1973, 665. 676.

<sup>156</sup> Siehe dazu Wieacker 1988–2006, 388–390; Triantaphyllopoulos 1973, 667 f.

<sup>157</sup> Bereits mit den Flaviern, besonders aber mit Hadrian und Antoninus Pius hatte sich ein neues Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Bevölkerung des Römischen Reiches entwickelt, das sich durchaus positiv auf den einzelnen Untertanen auswirkte, siehe Wieacker 1988–2006, 66–69.

<sup>158</sup> M. Aur. 3, 17 (Übersetzung A. Mauersberger).

<sup>159</sup> M. Aur. 4, 23 (Übersetzung A. Mauersberger).

<sup>160</sup> Dierauer 1999, 70 f.

radikale Haltung der Stoiker dem hellenistischen Zeitgeist widersprochen, auch wenn sie in ihrem Bemühen, die Welt zu ordnen, typisch für die philosophischen Strömungen der Zeit war.<sup>161</sup> Aber gerade im Verhältnis von Mensch und Tier finden wir Hinweise auf eine gefühlsmässige Nähe, wie sie auf dem Hintergrund der „Empfindsamkeit“<sup>162</sup> jener Epoche symptomatisch erscheint. Das Tier regte zu vielen und vielfältigen philosophischen Diskursen an: Dem Menschen stellte sich die Frage seiner eigenen Identität besonders dringlich im Angesicht des Tieres. Auch in römischer Zeit wurden die Fragen nach Tierrecht und Tierversunft in den neuen Formen der alten Schulen weiter gestellt. Der Vegetarismus berührte dabei eine Frage, die sich in der Antike ganz anders stellte als heute: Das Tieropfer und der damit verbundene gemeinsame Fleischverzehr war eine im öffentlichen Leben tief verankerte, gemeinschaftsbildende religiöse Institution. Sich diesen gesellschaftlichen Normen und damit der Gemeinschaft zu entziehen war etwas, was sich Philosophen eher erlauben konnten als normale Bürger. Gleichzeitig gerieten Gruppierungen, die sich solch strikten, in gewissem Sinne asozialen Regeln unterwarfen, wohl auch in Verruf und konnten als Bedrohung für die Gesellschaft angesehen werden.<sup>163</sup> Erst mit der Erstarkung des Christentums verlor das Tieropfer seine Bedeutung und wurde schliesslich, als Merkmal der paganen Religion, Ende des 4. Jh. n. Chr. abgeschafft.<sup>164</sup> Unabhängig davon blieb, was das Verhältnis von Mensch und Tier betrifft, das Gefühl der Verwandtschaft eine nicht auslöschbare Konstante in der Wahrnehmung des einfachen Volkes – Sprache, technische Fähigkeiten, Arten des Zusammenlebens, alles, was als explizit menschliche (um nicht zu sagen: griechische<sup>165</sup>) Tugend galt, liess sich im täglichen Leben auch bei den Tieren beobachten.<sup>166</sup>

Es ist diese Mischung aus Nähe und Distanz, die die Besonderheit der Beziehung zum Tier ausmachte. „Enfin, l’animal est le repère par rapport auquel l’homme se situe dans le cosmos. On ordonne celui-ci, avec Aristote, en une hiérarchie qui progresse de la plante à l’homme sur le chemin de la vie, et où l’animal se trouve en position médiane. Mais ce milieu animal, penche-t-il d’un côté ou de l’autre?“<sup>167</sup>

## II.2.2 Tieropfer und Tierhetzen

Sowohl in Griechenland als auch im römischen Reich war das Tieropfer nach wie vor die bedeutendste religiöse Handlung. Zahlreiche Feste im Jahreskreis verlangten nach der Tötung eines Tieres. Ein kanonisches, übergreifendes Regelwerk, etwa vergleichbar mit dem alten Israel, wo Verbote und Vorschriften die Auswahl des Opfertieres bestimmten, existierte in beiden Kulturen nur

<sup>161</sup> Gehrke 1995, 82 f.

<sup>162</sup> Giebel 2003, 131. Zur Erläuterung siehe Gehrke 1995, 71–74.

<sup>163</sup> Vgl. Porphyry, de l’abstinence I–IV, Texte établi et traduit par Jean Bouffartigue (Paris 1977), S. LXII–LXIII. Lucian macht sich in seiner Satire *de sacrificiis* über den Glauben der Menschen lustig, die Götter mit Tieropfern beeinflussen zu können. Seine Kritik richtet sich allerdings vor allem gegen die anthropomorphe Vorstellung der Götter und den mit den Opfern verbundenen Aberglauben, siehe Gilhus 2006, 139 f.

<sup>164</sup> Der Tierkörper wurde nun durch den menschlichen ersetzt; das Opfer war Jesus Christus selbst, vgl. Gilhus 2006, 154–158.

<sup>165</sup> Dierauer 1977, 29–31.

<sup>166</sup> Dierauer 1977, 33–35; Fögen 2007, z. B. 53–55.

<sup>167</sup> G. Romeyer Dherbey in Cassin – Labarrière 1997, S. XII.

bedingt oder mit lokalen Ausprägungen.<sup>168</sup> Die Griechen unterschieden zwischen Ganz- und Teilopfern, vor allem von Rind, Ziege und Schaf. Während das *holocaustum* meist den Unterweltsgöttern geweiht war und vom Totenkult her rührte, spielte beim Teilopfer, bei dem nur bestimmte Teile für die Götter vorgesehen waren, das gemeinschaftlich verzehrte Fleisch eine wichtige Rolle.<sup>169</sup> Dies war auch bei den Römern der Fall, die vorzugsweise Rinder, Schafe und Schweine opferten. Vereinzelt waren beiderorts noch Kompensations- oder Wiedergutmachungshandlungen auszumachen; so wurde vom Opferstier in Griechenland ein freudiges Nicken abgewartet, bevor er zum Altar geführt wurde.<sup>170</sup> War ein Tier zu zögerlich – also unwillig – auf dem Opfergang, wurde es ersetzt.<sup>171</sup> Beim Buphonienfest in Athen, dem ‚Stiermord‘, wurde nach der Tötung des Opferstieres eine Gerichtsverhandlung angesetzt, um den Schuldigen am Tod des Tieres zu bestrafen. Als solcher ausgemacht wurde schliesslich das Messer, das seine blutige Tat mit der Versenkung ins Meer büsste.<sup>172</sup> Eine andere Möglichkeit, dem moralischen Dilemma des Tötens zu entgehen, war, es als eine Strafe darzustellen. Tierprozesse, bei denen bestimmte Tiere für ein Vergehen gegen eine Gottheit schuldig gesprochen wurden, um dann zum Tode verurteilt zu werden, sind aus Rom bei Ovid überliefert: Nach der friedlichen Ära des goldenen Zeitalters ist es als erstes das Schwein, das sich schuldig macht, weil es im Frühling die Äcker durchwühlt. Ceres selbst verlangt daraufhin sein Opfer.<sup>173</sup> Andere Geschichten begründen die Opferung von Ziegenbock, Rind, Schaf und weiteren Tieren. Die Gottheit, gegenüber der das Vergehen stattgefunden hatte, war immer auch jene, die dann das Opfer erhielt.<sup>174</sup> In Wirklichkeit folgte die Auswahl der Opfertiere praktischen

<sup>168</sup> Lorenz 2000, 312; Schörner 2008, 362.

<sup>169</sup> „Das olympische Opfer ist im Wesentlichen immer Männersache geblieben wie die Hirtenopfer und wie die Jagd; wie diese dient es der Speisung des Menschen. Als die Götter dazutraten, war die Verteilung des Tieres längst festgelegt.“ Meuli 1975c, 989, siehe auch ebenda 1011 f. Dies trifft auf das griechische Opfer wohl noch mehr zu, als auf das römische. Mag es bereits bei den Griechen für gewisse Schichten möglich gewesen sein, ein Tier auch ohne Opferritual zu verspeisen – eine Terrakottastatue im Louvre (CA 1455), datiert 525–475 v. Chr. und aus Theben stammend, zeigt einen Metzger, der ein Schwein erschlägt –, so war es für die Römer üblich geworden, vgl. Giebel 2003, 156; Martini u.a. 2000b, 115. Trotzdem wurden teilweise riesige Mengen an Tieren geopfert, um eine grosse Anzahl Menschen zu speisen, siehe z. B. Martini u.a. 2000b, 115. Dass viele Tiere im privaten Totenkult geopfert wurden, zeigt eine Untersuchung von gallo-römischen Friedhöfen, siehe Meniel 1995, 155–157. Kleine, auf der Jagd selbst erlegte Tiere konnten wohl direkt verspeist werden: Martini u.a. 2000a, 29 f.

<sup>170</sup> Zum Beispiel in Delphi, Lorenz 2000, 314; allgemein Meuli 1975c, 995 f.

<sup>171</sup> So üblich in Rom. Lorenz 2000, 356 vermutet auch in der Ausführung des Opfers *capite velato* ursprünglich eine rituelle Vorsichtsmassnahme, um vor dem Blick des zu tötenden Tieres geschützt zu sein.

<sup>172</sup> Meuli 1975c, 1004 f.; Lorenz 1974, 211–213, zur Verbreitung des Motivs des Stiermordes und seiner Übernahme durch die Römer siehe ebenda 214–216. 239 f. Siehe Henrichs 1992, 153–155. 157 f. zur Bedeutung der Buphonien in Bezug auf das von Meuli formulierte Konzept der Unschuldskomödie und die „griechische Opfermentalität.“

<sup>173</sup> Ov. fast. I, 349–352.

<sup>174</sup> Ovid benutzt, namentlich bei der Schilderung der Ziegenbock-Geschichte, den juristischen Terminus *noxae deditus*, was die ‚Auslieferung‘ des Tieres an die Gottheit als einen Akt des Privatrechts einordnet, vgl. Gladigow 1970, 7 f. Während Lorenz 1974, 216 der Meinung ist, dass Ovid mit diesen *aitia* eine übertriebene, unverbindliche Darstellung vornimmt, sieht Gladigow 1970, 13 in der juristischen Einbindung „eine Folge der besonderen Wertung der Tiere, mit denen man im gleichen Sozialverband lebt“ und führt erst darauf die problematische Stellung des Tötens zurück. Auch die Tötung des Stiers an den Buphonien ist eigentlich eine Strafe: Vor dem Opfer werden Getreidekörner auf den Altar gelegt und das Tier daran heran geführt. Frisst es die Körner (die eine Opfergabe symbolisieren), muss es getötet werden, vgl. Gladigow 1970, 14 f.

Kriterien: Verfügbarkeit, also wirtschaftliche und ökologische Gegebenheiten, und Geniessbarkeit haben die Wahl des Opfertieres seit der Neolithischen Revolution bestimmt; Ausnahmen wie die Opferung von Wildtieren bestätigen meines Erachtens die Regel.<sup>175</sup>

Während die Rollen beim Tieropfer klar verteilt waren, liess die Jagd, vor allem seit sie nicht mehr der reinen Nahrungsbeschaffung diente, Spielraum für ein Kräftemessen zwischen Mensch und Tier, wobei der Mensch seine physische Schwäche durch technische Überlegenheit ausglich. Der Aspekt des Wettkampfs, für die Griechen ein konstituierendes Element ihrer Gesellschaft, wurde auf die Beziehung von Mensch und Tier übertragen.<sup>176</sup> Vor allem die adlige Oberschicht pflegte die Jagd als auszeichnendes Merkmal ihrer gesellschaftlichen Stellung. Schon in mykenischer Zeit zeigte sich die Zugehörigkeit zur Aristokratie wesentlich in der Verwendung der Jagdikonographie und, so lässt sich vermuten, entsprechenden Ritualen, die vorsahen, sich nach dem Vorbild der mythischen Jagdhelden zu bewähren.<sup>177</sup> Die Jagdausbildung gehörte zur Erziehung jedes jungen Adligen und wurde auch als Kriegsvorbereitung verstanden.<sup>178</sup> Der Gegner Tier muss dabei als Symbol für die Natur an sich gesehen werden, für das Wilde und Unkontrollierbare, dem der Mensch ausgesetzt war und das es zu überwinden galt. Alexander der Grosse begegnete in Persien der Jagd, speziell der Löwenjagd, in eigens dafür eingerichteten Tierparks. Er führte beides als Brauch des hellenistischen Adels in die griechische Welt ein, wo auch erste inszenierte Jagden vor einem Publikum veranstaltet wurden.<sup>179</sup> Die römische Kaiserzeit übernahm dieses elitäre Freizeitvergnügen und bediente sich seiner heroischen Bedeutungsebene, nachdem die Jagd bei den Römern zuvor ohne symbolische Konnotation geblieben war.<sup>180</sup> Dazu kamen in der Folge auch inszenierte Jagdspektakel und, in letzter Konsequenz, die im Amphitheater aufgeführten Hetzjagden.

Aber auch die römischen Tierspiele waren ursprünglich mehr als nur ein blutiges Spektakel. Sie fanden zuerst nur im Rahmen von Triumphzügen erfolgreicher Feldherren statt und sind in diesem Kontext wohl als Demonstration der Macht Roms über die eroberten Gebiete, symbolisiert durch ihre Tiere, zu sehen.<sup>181</sup> Möglicherweise liegt ihnen auch ein ritueller Ursprung im Zuge der Bewältigung des Krieges zugrunde.<sup>182</sup> 170 v. Chr. hob der römische Senat das Importverbot für exotische Wildtiere

---

Wiederkehrend ist auch das Motiv des ungerechterweise getöteten Pflugstiers, vgl. Smolak 2008, 205 f. 211–214; Lorenz 1974, 214–216.

<sup>175</sup> Vor allem in Griechenland waren Wildopfer durchaus möglich, siehe Schörner 2008, 366; Guggisberg 2008, 342 f.; Wilkins 2008, 318. Selten sind Opfer von Pferden und Hunden, Lorenz 2000, 328 f. 361 f. und Horard-Herbin – Vigne 2005, 145–148, wo zwischen Ganzopfer und Inhumation nicht klar unterschieden wird. Zur speziellen Rolle des Fisches siehe Wilkins 2008, 323–325.

<sup>176</sup> Lonsdale 1979, 153–155. 155: „There is an element of agon between men and animal.“

<sup>177</sup> Guggisberg 2008, 336–338.

<sup>178</sup> Fornasier 2001, 169–171; Martini u.a. 2000a, 34; Lorenz 2000, 304–306.

<sup>179</sup> Martini u.a. 2000a, 34 f.

<sup>180</sup> Martini u.a. 2000b, 90–93.

<sup>181</sup> Die von den Feldherren in der Fremde gelobten *ludi votivi* waren *ludi publici* und zu Beginn teilweise durch den Senat finanziell unterstützt. Siehe Bernstein 1998, 271–276. 303 zur Verkörperung des Herrschaftsanspruchs Roms durch die Tiere aus den fernen Provinzen und Giebel 2003, 190 zur ‚Weitergabe‘ dieser Macht an das Volk, das in der Arena über Leben und Tod der Tiere bestimmen durfte.

<sup>182</sup> Vgl. Lorenz 2000, 364 f., wo auch die Gladiatorenspiele in diesen Kontext gestellt werden.

auf und erlaubte ihre Einführung zur Unterhaltung der Bevölkerung.<sup>183</sup> Die sogenannte *venatio*, also eigentlich die Jagd, wurde zu einem Teil der römischen Spiele und führte so das Element des Wettkampfes zwischen Mensch und Tier in pervertierter Form weiter.<sup>184</sup> Diese Tatsache führt Bodson zur Annahme, dass das Töten einer grossen Menge von Tieren während den Spielen sich auf Wildtiere, vor allem Löwen, beschränkte, die als typische Gegner in der Jagd galten, während andere exotische Tiere nur vorgeführt wurden oder aber ihre Tötung zu Protesten führte.<sup>185</sup> Die Zahlen der bei Spielen umgekommenen Tiere, die uns überliefert sind, sprechen für sich: Die erste Veranstaltung dieser Art, die Teil der staatlich organisierten Spiele war, forderte den Tod von 63 afrikanischen Raubkatzen und 40 Bären und Elephanten.<sup>186</sup> In den folgenden Jahren erhöhte sich die Anzahl der erlegten Tiere; speziell dafür ausgebildete Gladiatoren, die *bestiarii*, töteten so viele wilde Tiere wie möglich im Zweikampf. Restriktionen des Senats nützten nichts, da die Tierkämpfe bei der Bevölkerung sehr beliebt waren und von Politikern aus Propaganda- und Wahlkampfgründen selbst finanziert wurden. Kaiser Augustus sagt von sich, er habe dem Volk während seiner Regierungszeit insgesamt 26 dieser *venationes* spendiert, dabei seien ungefähr 3500 Tiere erlegt worden.<sup>187</sup> Die ihm nachfolgenden Kaiser übertrafen ihn diesbezüglich in trauriger Weise. Bei der Eröffnung des Kolosseums in Rom durch Kaiser Titus im Jahre 80 n. Chr. kamen 9000 wilde und zahme Tiere ums Leben, für den grausamen Höhepunkt sorgte aber Traian, der zur Feier seines Triumphes über das Volk der Daker 11'000 Tiere hinschlachten liess.<sup>188</sup> Die wilden Tiere, die für diese künstlichen Jagden benötigt wurden, mussten zu Tausenden in den fernen Provinzen des römischen Reiches eingefangen und in die grösseren Städte, vor allem nach Rom, gebracht werden. Dies führte mit der Zeit zur Ausrottung vieler Tierarten; entsprechende Klagen über nicht mehr zu bekommende und verschwundene Tiere sind überliefert.<sup>189</sup>

Das blutige Ende, das sie in den öffentlichen Spektakeln fanden, steht in einem gewissen Widerspruch zum regen Interesse, das die Römer den Tieren in Literatur und Kunst entgegenbrachten. Toynbee bezeichnet diese Haltung gar als „one of the outstanding paradoxes of the Roman mind“<sup>190</sup>. Dies als ein Paradox zu sehen, lässt meiner Meinung nach jedoch ausser Acht, wie eng das Tier mit dem Alltag des antiken Menschen verbunden war. Die Berührungspunkte waren viel zahlreicher, als

<sup>183</sup> Plin. nat. 8, 64. Siehe auch Giebel 2003, 189. Wie Bernstein 1998, 276 f. 294 zeigt, war dem ein 186 v. Chr. ausgesprochenes Verbot vorausgegangen.

<sup>184</sup> Goguet 2003, 21. Siehe Auguet 1994, 81–85 zu den verschiedenen Formen von Tierkämpfen, die in der Arena gezeigt wurden.

<sup>185</sup> Bodson 1994, 77 f. Der unter anderem bei Cic. fam. 7, 1, 3 und Cass. Dio 39, 38, 2–4 festgehaltene Protest nach der Tötung einer Gruppe von Elephanten, die die Leute mit ihrem mitleiderregenden Geschrei bei von Pompeius 55 v. Chr. gestifteten Spielen berührt hatten, bleibt meines Wissens singulär, siehe auch Toynbee 1973, 22 f.

<sup>186</sup> Toynbee 1973, 17.

<sup>187</sup> R. gest. div. Aug. 22.

<sup>188</sup> Toynbee 1973, 21 f.

<sup>189</sup> Lorenz 2000, 369.

<sup>190</sup> Toynbee 1973, 21.



sie es heute sind.<sup>191</sup> Tiere waren praktisch überall und immer präsent; das Nutztier diente als Beförderungsmittel von Personen und Waren, es war unentbehrliches Hilfsmittel in der Landwirtschaft beim Pflügen und dem Antreiben von Mühlen, es versorgte den Menschen mit Fleisch und anderen Lebensmitteln, lieferte das Grundmaterial für die Bekleidung und leistete nicht zuletzt auch im Krieg einen wichtigen Dienst. Seit der Kaiserzeit war die Zurschaustellung von allen möglichen Tieren, darunter gerade auch exotischen Arten, in Triumphzügen, privaten Zoos oder Zirkusspielen üblich, so dass auch fremde Tierarten den Menschen aus eigener Anschauung bekannt waren.<sup>192</sup> Diese umfassende Präsenz machte das Tier gleichsam zu einem Aspekt des menschlichen Lebens, der Leben und Sterben, Arbeit, Vergnügen und Religion ohne Unterschied miteinschloss. Die Tötung von Tausenden von Rindern und Schafen im Rahmen von Tierspielen wäre wohl kaum auf Resonanz gestossen; Löwen, Elephanten und Eber gehörten hingegen einer anderen Sphäre an.<sup>193</sup> Auf der anderen Seite war es klar, dass das religiöse Opfer aus den Tieren bestand, die man selber ass, was ja ursprünglich auch Teil des Rituals war.<sup>194</sup> Die oben angesprochene Aussage von Bodson kann deshalb, ohne die Frage der Verhältnismässigkeit beurteilen zu wollen, dahingehend erweitert werden, dass die Tiere, die im Amphitheater ums Leben kamen, nicht die gleichen waren, mit denen die Römer im Alltag zusammenlebten, die sie assen und den Göttern darbrachten.

### II.2.3 Nutztiere

Die Landwirtschaft der Griechen fand vor allem in Kleinbetrieben statt, deren Besitzer oft sowohl innerhalb der *polis* als auch auf der *chora* wohnhaft und tätig waren. Zusammen mit den Menschen konnten auch die Tiere ihren Aufenthaltsort von den ländlichen Weiden in die Sicherheit der Stadtmauern wechseln.<sup>195</sup> Entsprechend dieser Ausgangslage waren Schafe und Ziegen die häufigsten Nutztiere, die nicht nur Wolle und Fleisch gewährleisteten, sondern auch die primären Milchlieferanten waren.<sup>196</sup> Für die Feld- und Transportarbeit waren natürlich auch Rinder, Maultiere und Esel unverzichtbar. Der Ochse war wegen seiner Arbeitskraft hoch geschätzt und der wertvollste Besitz des Bauern.<sup>197</sup> Esel aus Arkadien galten noch bei den Römern als die besten überhaupt.<sup>198</sup>

Der ungleich grössere Stellenwert der Landwirtschaft bei den Römern wird aus den reichhaltigen schriftlichen und bildlichen Quellen deutlich. Viel Beachtung fand das Tier entsprechend seiner Bedeutung als Nahrungsmittellieferant und Transportmittel speziell in der landwirtschaftlichen

<sup>191</sup> Dazu schreibt Toynbee: „One of the most obvious and far-reaching differences between life in the ancient Roman world and that in the mechanized, ‘developed’ countries of modern times lies in the vastly more extensive part played in the former by animals of all kinds.“ Toynbee 1973, 15.

<sup>192</sup> Toynbee 1973, 16 f.

<sup>193</sup> Zu den verschiedenen Kategorien, in die der Mensch das Tier in Bezug auf sich selbst einteilt, siehe Leach 1964, 42–45. Sperber zeigt, dass heute an die Tiere verschiedene Erwartungen herangetragen werden, abhängig davon, wo sie gezeigt werden. Der Bezug zur Antike lässt sich leicht herstellen, vgl. Sperber 1996, 163 f.

<sup>194</sup> Zur Möglichkeit, dass auch das Fleisch der im Amphitheater getöteten Tiere zum Verzehr ans Volk abgegeben wurde, siehe Lorenz 2000, 368 und Bernstein 1998, 303.

<sup>195</sup> Calder 2011, 14–16.

<sup>196</sup> Calder 2011, 19–21.

<sup>197</sup> Dumont 2001, 124–126; Calder 2011, 38.

<sup>198</sup> Toynbee 1973, 194.

Literatur. Dabei ging es nicht zuletzt auch darum, altbewährtes Wissen und römisches Kulturgut weiterzugeben.<sup>199</sup> In den verschiedenen Ratgebern zu Tierzucht und -haltung werden Empfehlungen zum Umgang mit Jungtieren und ihren säugenden Müttern, zur Grösse der Ställe und Boxen oder zur richtigen Ernährung gegeben.<sup>200</sup> Zähmung und Zucht dienten der optimal auf die Bedürfnisse des Menschen abgestimmten Formung der Nutztiere und wurden auf einem hohen Niveau betrieben. Man praktizierte die Kreuzung verschiedener Arten ebenso wie die bewusste Auswahl bestimmter Rassen.<sup>201</sup> Dabei wird, namentlich im Werk *de re rustica* von Columella, durchaus das Gefühl eines friedlichen Zusammenlebens geweckt, bei dem das Tier mit Verständnis und Respekt behandelt wurde.<sup>202</sup> Auf einem Gutshof konnten alle möglichen Tiere gehalten werden: Von Hühnern, Enten und Gänsen über Rinder, Schweine und Ziegen bis zu Fischen und Wildtieren. Mit der speziell für sie nötigen Umgebung und Pflege versehen, dienten sie einerseits der finanziellen Rendite des Hofes, aber auch dem Genuss und Vergnügen des Gutsherrn. Auch die Dressur wurde praktiziert – sei es, um wilde Tiere vorzuführen oder Vögel sprechen zu lassen, sei es, um Hunde abzurichten oder Ochsen an die Feldarbeit zu gewöhnen.<sup>203</sup> Viele der auf den grossen Gutshöfen eingerichteten Tierzuchten belieferten die Haushalte der römischen Oberschicht, deren Bedarf an den unterschiedlichsten essbaren Tieren gross war. Seltene Fische und Austern wurden zu diesem Zweck gezüchtet und exotische Speisetiere importiert.<sup>204</sup>

Die Landschaft Italiens war aber nicht nur durch die grossen Landwirtschaftsbetriebe geprägt, an die sich die Literatur von Varro und Columella vor allem wandte, sondern auch durch viele kleine Bauernhöfe, die mit ein wenig Getreide- und Gemüseanbau und einer bescheidenen Tierhaltung selbstversorgend waren. Ein weiteres wichtiges Element waren die grossen Schaf- und Ziegenherden, die im Sommer von den Ebenen in die höher gelegenen Weiden getrieben wurden.<sup>205</sup>

Plinius der Ältere widmet vier der 37 Bücher seiner in der Tradition des Aristoteles stehenden Naturgeschichte dem Tier. Darin verbindet er die zoologische Beschreibung der Tiere mit Angaben zu

<sup>199</sup> Aus Griechenland ist keine vergleichbare Literatur überliefert. Zwar hatte bereits Hesiod mit den *erga kai hemerai* eine derartige Schrift verfasst, aber erst die Römer machten aus dem Lehrgedicht ein eigentliches Nachschlagewerk. Varro und Columella wollten mit ihren Werken (*res rusticae* bzw. *de re rustica*) in der Nachfolge Catos ein Wissen bewahren, das in der frühen Kaiserzeit nach den Bürgerkriegen verloren gegangen war, vgl. Bodson 1995, 9 und Giebel 2003, 135 f. Barker 1990, 153 weist darauf hin, dass die Bauern, an die sich Varro und Columella wandten, reiche Grossgrundbesitzer waren, die Probleme der Kleinbauern jedoch kaum Beachtung fanden. Eine Aufzählung aller landwirtschaftlichen Autoren findet sich bei White 1970, 14–33. 39–41.

<sup>200</sup> Giebel 2003, 136–138; Bodson 1994, 59 mit Angabe der entsprechenden Stellen. Wie Ausgrabungen in Etrurien gezeigt haben, wurden die Anweisungen der Autoren durchaus befolgt, vgl. Barker 1990, 157.

<sup>201</sup> Bodson 1995, 32 f. Im Vergleich zur fortgeschrittenen Qualität der Zucht scheinen die Kenntnisse über die zugrunde liegenden biologischen Zusammenhänge gering gewesen zu sein.

<sup>202</sup> Bodson 1994, 59–63; Bodson 1995, 25–27; Giebel 2003, 138. Lorenz 2000, 369 f. macht jedoch auf die in heutigen Augen tierquälerischen Bedingungen der Geflügelzucht aufmerksam.

<sup>203</sup> Giebel 2003, 138–142. 153 f. 156–163. Bereits damals drohte das Gleichgewicht zwischen Ackerbau und Viehzucht zu Ungunsten des Ackerbaus zu kippen. Getreide anzubauen war arbeits- und zeitintensiv; es wurde deshalb zu einem immer grösseren Teil importiert. Zur Dressur siehe Bodson 1995, 20–23.

<sup>204</sup> Martini u.a. 2000b, 87. Zur Bedeutung der Jagd bei den Römern siehe ebenda 88–90. Zu den kulinarischen Spezialitäten der Römer siehe z. B. Giebel 2003, 142–146.

<sup>205</sup> White 1970, 306; Barker 1990, 160–162. Zur Situation in den afrikanischen und nördlichen Provinzen ebenda 162–164. 167.

ihrer Nutzbarkeit für den Menschen.<sup>206</sup> Damit gehört er, obwohl kein Praktiker, ebenfalls in die Reihe der landwirtschaftlichen Autoren. Eine philosophische Stellungnahme in der Art des Aristoteles ist bei Plinius kaum zu finden. Seine Bewunderung für die Tierwelt kommt jedoch klar zum Ausdruck, und ebenso klar verurteilt er ihren Missbrauch in der Arena oder als Luxusobjekt einer dekadenten Oberschicht. Er greift die Ansicht vom Menschen als Mängelwesen wieder auf und sieht, in Bezugnahme auf Cicero, die Natur als Stiefmutter des Menschen, da dieser – im Gegensatz zu den Tieren – unselbständig und unterversorgt zur Welt komme. Während Cicero diesen Ausgangspunkt jedoch nutzt, um die geistige Überlegenheit des Menschen zu betonen,<sup>207</sup> ist Plinius sich der menschlichen Schwächen sehr bewusst. Mensch und Tier bilden für ihn durch die vielseitigen Aktivitäten und Abhängigkeiten, die sie verbinden, eine Gemeinschaft.<sup>208</sup>

Das Rind wurde auch in Rom in erster Linie als Arbeits- und Opfertier gezüchtet, wobei die Meinungen darüber, wie weit man Fleisch nur im Rahmen eines Opferrituals zu sich nahm, auseinandergehen.<sup>209</sup> Milch lieferten auch Ziege und Schaf; reines Nahrungsmittel wiederum war das Schwein.<sup>210</sup> Maultier und Ochse waren wie in Griechenland sehr beliebte und wertvolle Arbeitsinstrumente. Sie wurden vor allem als Zugtier vor Wagen und Pflug verwendet, konnten daneben aber auch als Last- und Reittier gebraucht werden. Ähnlich eingesetzt wurde der Esel, dessen Ausdauer und Gleichmut ihn ausserdem zur mühseligen Arbeit am Mühlrad prädestinierten.<sup>211</sup> Tiermedizin wurde vor allem aus ökonomischen Gründen praktiziert; man war daran interessiert, die Tiere gesund und arbeitsfähig zu halten – zu diesem Zweck war bereits die Haltung möglichst artgerecht. In der Regel versorgte der Gutsherr bzw. der zuständige Angestellte seine Tiere selbst, dabei konnte er auf entsprechende Ratgeberliteratur zurückgreifen. Für schwere Fälle standen Spezialisten zur Verfügung.<sup>212</sup> Veterinärmedizin wurde schon bei den Griechen betrieben, wobei die einschlägigen Werke vor allem die Versorgung der Pferde thematisieren. Die lateinische Literatur stützt sich unter anderem auf diese griechischen sowie punische Autoren.<sup>213</sup> Das römische Militär, das besonders auf leistungsstarke Pferde angewiesen war, beschäftigte eigene Tierärzte; offenbar ist sogar ein Operationstisch für Pferde erhalten geblieben.<sup>214</sup> Die Bedeutung des Pferdes und des Maultiers als

---

<sup>206</sup> Bodson 1997, 330 f. Die phantastischen Geschichten über exotische Tiere, ein weiteres Element der Naturgeschichte des Plinius, werden noch zur Sprache kommen.

<sup>207</sup> Überliefert bei Aug. c. Iul. 4, 12, 60 t. X. p. 612 Ben. Der Begriff der *natura noverca* ist wie erwähnt seit dem Sophisten Protagoras belegt und wurde in der stoischen Philosophie immer wieder aufgegriffen, vgl. Hübner 1984, 174 f.

<sup>208</sup> Bodson 1997, 341. 345–347. Zur *societas*, die Mensch und Tier verbindet, siehe ebenda 342 f.

<sup>209</sup> White 1970, 277, siehe auch oben Anm. 169. Möglich war wohl auch das private Opfer im Rahmen der Familie, siehe van Straten 2005, 25–27.

<sup>210</sup> White 1970, 310 f. 315. 321.

<sup>211</sup> Martini u.a. 2000a, 36–38. Das beschwerliche Los des Esels am Mühlstein beschreibt Apuleius in seinem Roman *Der goldene Esel (Metamorphosen)* (Apul. met. 9, 11).

<sup>212</sup> Giebel 2003, 155. R. E. Walker in Toynbee 1973, 314.

<sup>213</sup> R. E. Walker in Toynbee 1973, 304. Vgl. ebenda 315 f., wo die römische Tiermedizin als im Vergleich zur griechischen wenig wissenschaftlich und mehr praxisorientiert beschrieben wird – möglicherweise waren Tierärzte auch im römischen Reich oft Griechen. Die Methoden sind aus heutiger Sicht teilweise nicht mehr verständlich, siehe R. E. Walker in Toynbee 1973, 332 f.

<sup>214</sup> Giebel 2003, 117.

Transportmittel wurde in der Kaiserzeit durch den von Augustus reformierten Postdienst noch gesteigert. Die Kurier- und Zugtiere waren besonders gefördert und, den antiken Quellen nach, nicht immer gleich gut versorgt.<sup>215</sup>

Aber auch die Humanmedizin verfolgte gegenüber bestimmten Tieren Interessen, weil man ihrem Fleisch eine wohltuende (oder auch negative) Wirkung zuschrieb oder aus tierischen Ingredienzien verschiedene Heilmittel herstellte. Von animistischem Glauben geprägte Vorstellungen vermischten sich mit pseudowissenschaftlichen Erkenntnissen so zu obskuren Diätplänen für Kranke, aber auch zu magischem Übertragungszauber, vor allem zur Förderung der Fruchtbarkeit, aber auch zur Heilung von Krankheiten.<sup>216</sup> Plinius überliefert solche medizinischen Rezepte: Zur Bekämpfung von Gicht hängte man sich eine Hasenpfote um, bei tränenden Augen tat man das Gleiche mit einem Froschauge. Eine schwangere Frau musste nach der Empfängnis Hahnenhoden essen, wollte sie einen Knaben gebären.<sup>217</sup> Gegen Kopfschmerzen nützte folgendes Vorgehen:

*Schreibe auf ein Blatt Papyrus diese Namen von wilden Tieren und binde es an deinen Kopf: Löwin, Löwe, Stier, Tiger, Bär, Panther, Pardel. Wenn Du es schweigend angebunden hast, sprichst du (laut) jene Namen aus.*<sup>218</sup>

Die Leber einer grünen Eidechse, entnommen ohne das Tier vorher zu töten, half, an die Seite gebunden, gegen Leberkrankheiten aller Art.<sup>219</sup>

Der aus Pergamon stammende Galen war im 2. Jh. n. Chr. Leibarzt verschiedener römischer Kaiser. Seine Tierversuche und Vivisektionen verhalfen ihm zu neuen anatomischen Erkenntnissen; er überlieferte aber auch verschiedene Essgewohnheiten, analysierte ihren gesundheitlichen Wert und beurteilte die Verträglichkeit des Fleisches der verschiedenen Tiere sowie dessen Auswirkung auf die Konstitution des Menschen. Abgesehen von den luxuriösen kulinarischen Ausschweifungen der reichen römischen Oberschicht sah er in den normalerweise von den Römern konsumierten Tieren aus medizinischer Sicht die beste Ernährung.<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> Giebel 2003, 118 f. An Festtagen, besonders an solchen, die die Verhältnisse umkehrten und die Rollen von Herren und Dienern vertauschten, profitierten auch die Arbeitstiere: Sie waren von ihrem Dienst entbunden. Für einige Tiere gab es spezielle Feiertage, so für die Maultiere an den Totenfesten und für die Esel am Feiertag zu Ehren der Vesta. Die Göttin war dem Esel gewogen, weil er sie einst durch seine Schreie vor den Übergriffen des Priapos bewahrt hatte. An diesem Tag schmückten die Bäcker ihre Esel mit Blumen und die Mühlen standen still, vgl. Ov. fast. 6, 319–348; Colum. 2,21,5.

<sup>216</sup> „So bestimmte ein grosses, medizinisch-naturwissenschaftliches Gedankenkonzept, das nur im Alten Indien und im Alten China seine Parallelen hat, die konkreten Schicksale einzelner Tiere.“ Lorenz 2000, 197. 190–196 zu tier- und humanmedizinischen Anwendungen. Ausserdem Martini u.a. 2000b, 138 f.

<sup>217</sup> Verschiedene dieser Rezepte finden sich bei Plin. nat. 32, 24–52 und 28, 220–222.

<sup>218</sup> Antike Zaubersprüche. Übersetzt und herausgegeben von Alf Önnarfors (Reclam, Stuttgart 1991) Nr. 22.

<sup>219</sup> Antike Zaubersprüche. Übersetzt und herausgegeben von Alf Önnarfors (Reclam, Stuttgart 1991) Nr. 26.

<sup>220</sup> Dies im Gegensatz zu den Essgewohnheiten anderer Völker, vgl. Wilkins 2008, 320–322.

## II.2.4 Haustiere

Neben den Nutztieren hielt man sich in Griechenland wie in Rom natürlich auch Haustiere zum Vergnügen und zur Zerstreuung. Hunde, seltener Katzen<sup>221</sup>, aber auch Zikaden, Singvögel, zahme Affen und Schlangen<sup>222</sup>: Das Haustier kam in den Genuss der ganzen Sympathie und Zuneigung des Menschen und hatte damit eine besondere Stellung innerhalb der Tierwelt inne. Es verkörperte eine, wie Romeyer Dherbey es formuliert, „zone de transition entre l’animal et l’homme“<sup>223</sup>. Im Unterschied zu den anderen Tieren wurde es als Individuum wahrgenommen; es war weniger die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung als vielmehr die emotionale Haltung des Menschen, die ein Tier zum Haustier machte. Die Grenze zwischen Haus- und Nutztier blieb deshalb offen und erlaubte die Zugehörigkeit gewisser Tiere zu beiden Sphären.

Vor allem Hund und Pferd waren schon immer Tiere besonderer Bedeutung und Zuwendung. Ein berühmtes und oft zitiertes Beispiel für die intensive Beziehung zwischen Mensch und Hund ist die Reaktion von Odysseus’ altem Hund Argos, der seinen Herrn bei seiner Rückkehr als einziger erkennt, aber kaum mehr die Kraft findet, ihn zu begrüßen:

*Er erkannte den Meister, wedelte mit dem Schwanz und wollte mit hängenden Ohren ihn dann freudig begrüßen und hochspringen, aber es fehlte ihm die Kraft. Sein Herr aber, als er dies sah, wischte Tränen sich vom Gesicht und sprach zu Eumaios, der’s nicht bemerkte ...*<sup>224</sup>

Der Jagdhund, wie er hier porträtiert wird, war meist von edler Rasse und ein Symbol für den adligen Status seines Besitzers. Er begleitete diesen überall hin, auch zum Symposion, wo er unter der Kline seines Herrn Platz nahm.<sup>225</sup> Neben diesen Tischhunden gab es auch robustere Sorten, die als Kampf- oder Wachhunde dienten. Schon früh waren verschiedene Rassen bekannt, die sich für die verschiedenen Aufgaben besonders eigneten und entsprechend gezüchtet wurden. Besonders begehrte Exemplare wurden aus Indien, Persien oder Grossbritannien importiert und waren hoch geschätzt.<sup>226</sup> Auch das später verbreitete Schosshündchen konnte reinrassig sein, aber hier wie auch in den anderen Fällen dürften Strassenmischungen für die weniger Begüterten ihre Aufgabe genauso gut erfüllt haben.

---

<sup>221</sup> Die Katze kam erst spät von Ägypten nach Griechenland und Rom und wurde mit einiger Skepsis betrachtet. In der Aufgabe des Mäusefangs hatte sie bereits Konkurrenz; in Griechenland wurden Schlangen, Frettchen und Wiesel für diesen Zweck gehalten. Als Haustier scheint sie ab einem gewissen Zeitpunkt zwar vorhanden, aber nicht häufig gewesen zu sein, vgl. Giebel 2003, 128 f.; Toynbee 1973, 87–90; Lazenby 1949, 301–304.

<sup>222</sup> Die Schlange diente zwar vor allem zur Dezimierung der Schädlinge im Haus, wurde aber durchaus auch mit Zuneigung bedacht, siehe Lazenby 1949, 248.

<sup>223</sup> Romeyer Dherbey 1997, 142, wo es weiter heisst: „...et il faut noter que cette zone de transition, que l’animal s’efforce de parcourir dans un sens, l’homme peut la parcourir en sens inverse, c’est-à-dire se rapprocher de la bestialité, tel l’intempérant.“

<sup>224</sup> Hom. Od. 17, 301–305 (Übersetzung L. Bernays).

<sup>225</sup> Lazenby 1949, 245 f.; Giebel 2003, 123.

<sup>226</sup> Aus Indien und dem Nahen Osten, aber auch aus Grossbritannien und Gegenden Griechenlands kamen die besten Jagdhunde, während der Spitz, vor allem von den Phöniziern und Karthagern in der Form des Maltesers gezüchtet, das beliebteste Schosshündchen war, vgl. Toynbee 1973, 103–105; Giebel 2003, 126. Eine Aufzählung aller Hunderassen ist zu finden bei Keller 1963, 91.

Auch und vor allem das Pferd wird bei Homer oft und in bewunderndem Ton erwähnt. Es war das Statussymbol der adligen Helden der Ilias und teilte mit ihnen Schönheit, Kraft und Kühnheit.<sup>227</sup> Ihren Pferden liessen die Krieger besondere Pflege zukommen, und in der Schlacht waren sie Gefährten auf Leben und Tod.<sup>228</sup> Die Pferde des Patroklos blieben nach dessen Tod unbeweglich bei der Leiche ihres Herrn stehen und weinten mit gesenkten Köpfen über den schmerzlichen Verlust. Erst Zeus selbst, von grossem Mitleid erfüllt, konnte sie dazu bewegen, das Schlachtfeld zu verlassen.<sup>229</sup> Das Pferd war auch später eng mit einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht verbunden, die sich in den Wagenrennen der panhellenischen Spiele profilierte und das Pferd als Zeichen ihres Reichtums einerseits und zur Vermehrung ihres Ruhms andererseits schätzte und ehrte. Siegreiche Pferdegespanne und ihre Besitzer wurden in Oden besungen, den Pferden wurden Ehrenstatuen und sogar Grabdenkmäler errichtet; Rennpferde wurden zum Teil bestattet und ihre Verdienste in den Grabinschriften gerühmt. Herodot berichtet vom Gespann des Kimon, das im 6. Jh. v. Chr. dreimal an olympischen Spielen siegreich war und deshalb ein Grab auf dem Kerameikos gegenüber jenem seines Besitzers erhielt.<sup>230</sup> Ein anderes berühmtes Beispiel ist das treue Pferd Alexanders des Grossen, Bukephalos, zu dessen Ehren nicht nur ein Grabmal, sondern gleich eine ganze Stadt errichtet wurde.<sup>231</sup> Aber auch Pferde weniger berühmter Herren sind uns durch ihre Grabinschriften bekannt, so die Stute Speudusa, die offenbar im 2. Jh. n. Chr. in Rom gelebt hatte und von ihrem Besitzer sehr geliebt worden war.<sup>232</sup>

Sowohl Pferde als auch Hunde wurden seit der Bronzezeit menschlichen Bestattungen beigegeben. In frühhelladischer Zeit auf Zypern zum ersten Mal nachweisbar, treten sie nach einer Unterbrechung in mykenischer Zeit wieder auf und sind bis in geometrische Zeit auch auf dem griechischen Festland und der Peloponnes zu finden.<sup>233</sup> Das erste schriftliche Zeugnis für eine solche Verbindung lieferte Homer mit dem Begräbnis des Patroklos, dessen Pferde und Hunde von Achill ebenfalls dem Scheiterhaufen übergeben werden.<sup>234</sup> Ähnlich wie die Totenopfer könnten die Tiere zur Versorgung des Toten im Jenseits, also zu Begleitung und Schutz auf der gefährlichen Reise gedient haben.<sup>235</sup> Ausserdem mag, neben der emotionalen Nähe, noch ein anderer Aspekt eine Rolle gespielt haben: Der Hund war auch Träger einer Symbolik, denn als Kerberos, als dreiköpfiger Höllenhund, war er der

<sup>227</sup> Vgl. zum Beispiel Hom. Il. 6, 507–513.

<sup>228</sup> Für diesbezügliche Zeugnisse römischer Zeit siehe Goguet 2003, 55.

<sup>229</sup> Hom. Il. 17, 426–458. Dazu und zur Pflege der Tiere siehe Giebel 2003, 108–110.

<sup>230</sup> Herodt. 6, 103, 3. Siehe auch Lorenz 2000, 348. 351 zur Bestattung vollständiger Gespanne mit Wagen auf Zypern und der Pferdebestattung von Lefkandi.

<sup>231</sup> Giebel 2003, 115. Lorenz 2000, 349.

<sup>232</sup> Herrlinger 1930, 50 f.

<sup>233</sup> Preston Day 1984, 23. Lorenz 2000, 351.

<sup>234</sup> Hom. Il. 23, 171–174. Bei der eigentlichen Bestattung werden die Knochen der Tiere dann allerdings nicht mehr erwähnt. Zu verschiedenen Beispielen von Hundebegleitbestattungen in Griechenland (zum Teil zusammen mit den Überresten anderer Tiere) siehe Preston Day, 1984, 22–24.

<sup>235</sup> Jenkins 1957, 62; Preston Day 1984, 27 f. Eine lediglich durch persönliche Bindung motivierte Begründung für dieses Vorgehen erscheint unwahrscheinlich. Hundebegleitbestattungen kommen in Gräbern aller sozialen Schichten und bei Personen jeglichen Geschlechts und Alters vor.

Wächter der Unterwelt, und begleitete die chthonischen Gottheiten Pluto und Hekate.<sup>236</sup> Darin war ihm bereits der ägyptische Totengott Anubis vorangegangen, der ebenfalls mit einem Hundekopf dargestellt wurde. Gleichzeitig wurden auch heilende und reinigende Kräfte mit dem Hund verbunden: Er war der Begleiter des Heilers und Arztes Aeskulap. In Epidauros wurden heilige Hunde gehalten, denen wundersame Heilungen nachgesagt wurden.<sup>237</sup> Hundeopfer zur Heilung von Krankheiten und zur Unterstützung der Frau im Kindbett sind überliefert.<sup>238</sup> Kleine Hundefiguren als Grabbeigaben, aber auch als Votivgaben in Heiligtümern der römischen Provinzen scheinen die doppelte Symbolik von Tod und Heilung zu bestätigen.<sup>239</sup> Nachdem die Mitbestattung von Hunden in klassischer Zeit aufgegeben wurde, waren sie stattdessen häufig als Begleiter ihrer Herren auf Grabreliefs und Sarkophagen abgebildet.<sup>240</sup> Ob die auf den Grabmälern der Menschen dargestellten Hunde als religiöses Symbol im obigen Sinn zu verstehen sind, ob sie in erster Linie den sozialen Status des Verstorbenen bezeichneten oder ob sie tatsächlich sein Haustier waren, ist im Einzelfall aber nicht zu sagen.<sup>241</sup>

Separate Hundebestattungen treten erst spät auf und sind nicht häufig. Aus dem 4. Jh. v. Chr. stammt eine Hundebestattung auf der Athener Agora, wo neben dem in einer Grube liegenden Hundeskelett ein Rinderknochen gefunden wurde. Eine weitere Bestattung ist aus der Zeit um 100 v. Chr. bekannt, wo man auf dem Areopag einen Hund in einem Terrakottgefäß beigesetzt hatte.<sup>242</sup>

Als in hellenistischer Zeit Totenklagen für Tiere in Mode kamen, wurden für Haushunde besonders viele davon geschrieben. Margarita beispielsweise war eine gallische Jagdhündin:

*Den Namen gab ihr die Perle des Ozeans, sie war so kühn wie ihr Name schön. Sie lernte, allen Gefahren im Walde tapfer zu trotzen und das struppige Wild auf den Höhen zu jagen. Nie musste sie an schwerer Kette liegen, nie ihr schneeweisser Leib die Peitsche spüren. Sie lag im weichen Schoss des Herrn und ihrer Herrin, stets fand sie ein Lager bereitet, zu schlummern, wenn sie müde war. ...*

<sup>236</sup> Toynbee 1973, 122 f.; Preston Day 1984, 27 (Hekate und weitere Gottheiten); Jenkins 1957, 60 f.

<sup>237</sup> Jenkins 1957, 65 f.

<sup>238</sup> Preston Day 1984, 28.

<sup>239</sup> Toynbee 1973, 123 f., auch zu einem spätrömischen Heiligtum mit Heilungsfunktion in Grossbritannien, wo viele Hundestatuetten als Votivgaben gefunden wurden. Weitere Heiligtümer mit ähnlichem Hintergrund sind bei Hochscheid in Deutschland und in Frankreich nachgewiesen, siehe Jenkins 1957, 65 f.; Gourevitch 1968, 256.

<sup>240</sup> Die frühesten Beispiele stammen aus archaischer Zeit, vgl. Woysch-Méautis 1982, Nr. 256–259 Taf. 39–52 (alle Zeiten). Ausserdem z. B. Goguy 2003, 66 f.; Lorenz 2000, 347 f. 350–352.

<sup>241</sup> Vgl. Woysch-Méautis 1982, 55–60. Ähnliches könnte auch für die Pferde gelten, die ja ebenfalls in erster Linie (Weg)begleiter des Menschen und in dieser Funktion auch auf dem letzten Wegstück hilfreich waren. Über den chthonischen Aspekt des Pferdes als Attribut von Hades oder Poseidon ist man sich uneins, Woysch-Méautis 1982, 29–33; Guggisberg 1996, 303–308. Auch andere Tiere wie Vögel oder Hasen kommen auf Grabstelen als Begleiter der Menschen vor und sind dementsprechend interpretiert worden, vgl. Woysch-Méautis 1982, 42–46 (Vogel), 61–64 (Hase).

<sup>242</sup> Georgoudi 1984, 38; Preston Day 1984, 25 und Lorenz 2000, 352, der daraus auf den mit den Tier-Epikedia gleichzeitig in der Literatur sichtbar werdenden, neu aufkommenden „gefühlbetonten Eigenwert“ des Tieres schliesst.

*Doch ein unseliger Wurf wurde ihr zum Schicksal, und sie starb. Eine kleine Marmorplatte bezeichnet nun den Ort, wo sie in der Erde ruht.*<sup>243</sup>

Das Gedicht für die Hündin Patrice erzählt mit den Worten ihres trauernden Herrn,

*wie er seinen kleinen Liebling zu Grab trug in einer Flut von Tränen, er, der sie freudvoll fünfzehn Jahre in den Armen hielt. Sie wird ihm nie mehr tausend Küsschen geben, nie mehr kann sie beseligt an seinen Hals sich schmiegen. Voll Gram hat er sie in das Marmorgrab gebettet, das sie verdient, auf dass er einst, wenn auch für ihn die Zeit kommt, nimmer von ihr wird scheiden müssen.*<sup>244</sup>

Totenklagen sind uns auch für andere Tiere als Hunde überliefert; es wurde um Insekten, Vögel, Hasen, Schweine, Ziegen und Delphine getrauert.<sup>245</sup> Da diese Epigramme in der Regel als literarische Texte überliefert sind, ist nicht ganz klar, wie weit sie tatsächlich als Grabinschriften für verstorbene Haustiere gedient haben und wann sie lediglich poetische Werke zum Teil namhafter Autoren waren. Ersteres kam aber durchaus vor, wie uns die entsprechenden Grabmale griechischer und römischer Zeit zeigen.<sup>246</sup>

Beliebte Haustiere waren auch Vögel wie Raben oder Papageien,<sup>247</sup> denen man das Sprechen beibrachte, oder Singvögel,<sup>248</sup> die man im Haus oder in Volièren hielt. Aus den Gedichten von Catull und Ovid sowie von Vasenbildern (**Abb. 1**) sind uns die zahmen Stubenvögel bekannt, die sich vor allem Frauen gerne als Spielgefährten hielten. Affen wurden dressiert und als kleine Schauspieler vorgeführt.<sup>249</sup> Plinius berichtet, dass sie im Haus lebten, wo sie ihre Jungen zur Welt brächten und sie den Bewohnern zeigten.<sup>250</sup> Kinder hatten auch in der Antike eine besondere Verbindung zu Tieren, wie sowohl bildliche als auch schriftliche Quellen belegen.<sup>251</sup> Bei Plinius ist auch zu lesen, welche Tiere der von ihm gehasste Regulus am Grab seines kleinen Sohnes als Totenopfer spendet:

---

<sup>243</sup> F. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica* II, 1175 (Übersetzung nach Toynbee 1973).

<sup>244</sup> F. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica* II, 1176 (Übersetzung nach Toynbee 1973).

<sup>245</sup> Vgl. Herrlinger 1930, 2 f.

<sup>246</sup> Toynbee 1973, 110; Georgoudi 1984, 37–39; Bodson 1994, 72; Herrlinger 1930, 106 f. Auch hier sind Hunde vorherrschend. Eigentliche Bestattungen scheinen (ausser den erwähnten) keine mehr gefunden worden zu sein. Nicht alle diese Beispiele sind ausserdem unproblematisch: Der sehr schöne Grabstein der Hündin Helena könnte der Inschrift nach auch für ein Mädchen gelten (*alumnae*), siehe Bodson 1994, Abb. 6 und Goguey 2003, 66. Die Art des Epigramms gibt keinen Aufschluss darüber, ob es auf einem Stein gestanden hat oder nicht. Es ist natürlich sehr gut denkbar, dass man sein Haustier zwar nicht bestattete, aber trotzdem ein Epikedion darauf verfassen liess, vgl. Herrlinger 1930, 6. 106.

<sup>247</sup> Giebel 2003, 131–134.

<sup>248</sup> Giebel 2003, 129–131. 138 f.

<sup>249</sup> Toynbee 1973, 58; Lazenby 1949, 247 f.

<sup>250</sup> Plin. nat. 8, 80, 216.

<sup>251</sup> Bodson 1994, 72 Abb. 1. 3. 5; Goguey 2003, 57; Giebel 2003, 127.



*Der Knabe besass viele Ponys, zum Fahren und zum Reiten, besass grosse und kleine Hunde, besass Nachtigallen, Papageien und Amseln. All dies Getier liess Regulus um seinen Scheiterhaufen abschlachten.*<sup>252</sup>

Hasen waren die Schosstiere kleiner Mädchen; Gänse, Enten, Hähne und Wachteln gehörten zu den bevorzugten Spielgefährten von Kindern und Jugendlichen, mit denen auch Kämpfe und mehr oder weniger harmlose Spiele veranstaltet wurden; eine Sitte, die schon in Athen sehr verbreitet gewesen zu sein scheint.<sup>253</sup>

## II.3 Tiere in Mythologie und Literatur

### II.3.1 Mythologie und Epos

In der griechischen Mythologie kommen Tiere relativ häufig vor. Viele Götter waren seit ihrer Geburt mit einem bestimmten Tier verbunden: Zeus wurde von einer Ziege genährt oder, gemäss anderer Überlieferungen, von einer Sau, von Bienen und von Tauben. Auch Aphrodite ist, zumindest in ihrer orientalischen Version, seit der Geburt mit der Taube verbunden. Poseidon wurde von Rhea in einer Schafherde versteckt, damit er vor Kronos verborgen blieb. An seiner Stelle reichte die Göttin diesem ein Fohlen – die Verbindung des Gottes mit dem Pferd fand hier ihren Anfang.<sup>254</sup>

Dass die griechischen Götter Tiergestalt annehmen konnten, ist hinreichend bekannt, vor allem aus den Liebesabenteuern des Zeus. Selbst seiner Gattin Hera näherte er sich anfangs in Gestalt eines Kuckucks, dessen sie sich erbarmte.<sup>255</sup> Für Europa, Leda und Ganymed war er dann Stier, Schwan und Adler. Poseidon soll sich und seine Braut Theophane in einen Widder und ein Schaf verwandelt haben, um ungestört Hochzeit feiern zu können.<sup>256</sup> Auch Apoll wählte die Tiergestalt, um sich seinen begehrten Subjekten zu nähern; man weiss von einer Schildkröte, einer Schlange und einem Wolf. Verschiedene Göttinnen wiederum flüchteten auf diese Art vor den Zugriffen ihrer Verehrer, so Nemesis, Rhea und Thetis. Die schwangere Leto soll von Zeus in eine Wölfin verwandelt worden sein.<sup>257</sup> Viele Gottheiten hatten ein Tier als Begleiter und Alter Ego, in dessen Gestalt sie erscheinen konnten: Zeus und der Adler, Athena und die Eule, Artemis und die Bärin oder der Hirsch, Hera und die Kuh oder der Pfau sind einige solcher Verbindungen.

---

<sup>252</sup> Plin. Epist. 4, 2, 3 (Übersetzung H. Kasten).

<sup>253</sup> Lazenby 1949, 250; Giebel 2003, 130. Zum Hasen siehe Toynbee 1973, 201 f.

<sup>254</sup> Siehe Kerényi 1966, 56. 75–77. 145. Rhea, die grosse Muttergöttin, war als *potnia theron* mit den Löwen verbunden, Kerényi 1966, 67. Sie teilt sich diesen Aspekt mit der kleinasiatischen Kybele, deren Herkunft die Tiere auch geographisch anzeigen, sowie mit Artemis, Medusa und Kirke, siehe Martini u.a. 2000a, 57 und Callini 1959, 70 f.

<sup>255</sup> Kerényi 1966, 78.

<sup>256</sup> Kerényi 1966, 145.

<sup>257</sup> Zu Apoll siehe Kerényi 1966, 112 f. Zu den Göttinnen ebenda 86. 91. 105. 177; Martini u.a. 2000a, 56.

Verwandlungen von Menschen in Tiere waren meist eine Strafe:<sup>258</sup> Der Mensch wurde seiner Souveränität beraubt und in die unbekannte, nicht kontrollierbare Seinsform des Tiers zurückgeworfen. Artemis<sup>259</sup> verwandelte Kallisto in eine Bärin, weil diese sie mit Zeus betrogen hatte, und Aktaion, der die Göttin beim Bad beobachtete, in einen Hirsch. Die Seeleute, die Dionysos gefangen genommen hatten und beim Anblick des in einen Löwen verwandelten Gottes vor Schreck ins Meer sprangen, wurden zu Delphinen.<sup>260</sup> Zahlreich sind natürlich die in den Metamorphosen des Ovid überlieferten Verwandlungen, die, wie der Autor sagt, das Werk der Götter sind.<sup>261</sup> Lykaion, Arachne, Daedalion, Aesacos, die Gefährten des Odysseus,<sup>262</sup> sie alle verlieren, mit mehr oder weniger Schuld beladen, durch eine übermenschliche Macht ihre menschliche Existenz. Der Wert dieser Existenz wird durch die einprägsamen Schilderungen ihres Verlusts immer wieder neu deutlich gemacht.<sup>263</sup> Der Leser wird Zeuge, wie der Mensch seine menschliche Wahrnehmung auch nach der Verwandlung behält und sich schmerzhaft seiner Ohnmacht und Gefangenschaft im fremden, tierischen Körper bewusst wird, wie wir am Beispiel der in eine Kuh verwandelten und von Argus gefangen gehaltenen Io sehen:

*Weiden lässt er sie tags; ist unter der Erde die Sonne,  
schliesst er sie fest und schlingt um den Hals ihr schmähliche Bande.  
Laub von den Bäumen weidet sie ab und bittere Kräuter;  
Statt auf ein Polster legt sich die Arme auf Erde, die weiches  
Gras nicht überall trägt, und sie trinkt aus schlammigen Flüssen.  
Flehend will sie empor zu Argus die Arme erheben,  
doch sie hat keine Arme, die sie zu Argus erhöhe.  
Da sie zu klagen versucht, entquillt ihrem Munde ein Muhen,  
schaudernd hört sie den Klang und erschrickt vor der eigenen Stimme.*<sup>264</sup>

Die menschliche Identität wird dabei auf erschreckende Art gespalten: „Die Grenze zwischen Mensch und Tier verläuft in solchen Fällen mitten durch die Person des Verwandelten und wird dadurch auf

<sup>258</sup> Gewisse Kräfte des Tieres können aber auch erstrebenswert sein, vgl. Riddehough 1959, 204. Bei einer Verwandlung aufgrund von menschlicher Hybris konnte das Tier die Eigenschaften verkörpern, derentwegen der Mensch zu hochmütig geworden war: Lykaon wurde zum rücksichtslosen Wolf, Arachne zu einer Spinne. So gesehen bringt die Metamorphose das Tier im Menschen zum Vorschein.

<sup>259</sup> Bei Ovid (Ov. met. 2, 466–488) ist es Juno, die eifersüchtig ist auf Kallisto, welche von Zeus vergewaltigt wurde. Kallisto und Io wurden auch als die ursprünglich tiergestaltigen Formen der Göttinnen Artemis und Hera angesehen, siehe Forbes Irving 1990, 45–50.

<sup>260</sup> Kerényi 1966, 117. 209 f.

<sup>261</sup> Ov. met. 1. 2.

<sup>262</sup> Ov. met. 1, 232–239 (Lykaion). 6, 129–145 (Arachne). 11, 330–345 (Daedalion). 11, 762–795 (Aesacos). 14, 248–284 (Odysseus und Circe).

<sup>263</sup> „Throughout these changes from human form to some other shape, the reader is constantly reminded how precious it is, in Ovid’s eyes, to be human and a member of kindly and civilised society, and how wonderful a thing is that *humanities* which we so readily take for granted.“ Riddehough 1959, 209.

<sup>264</sup> Ov. met. 1, 630–638 (Übersetzung E. Rösch).

eindringliche Weise zum Thema.“<sup>265</sup> Das Tier ist demnach für den Menschen eine nicht zu verstehende, vielleicht nicht einmal vorstellbare Grösse. Dem Prinzip der Verwandlung, dem Werden und Vergehen der Natur, sind Mensch und Tier dennoch gemeinsam unterworfen: Im Buch XV von Ovids Metamorphosen erläutert Pythagoras seine Seelenwanderungslehre und gibt den Geschichten der Grenzüberschreitung zwischen Mensch und Tier einen philosophischen Kontext. Die Metamorphosen sind damit nicht nur eine Sammlung aitiologischer<sup>266</sup> Erzählungen, sondern ein Welterklärungsmodell, das Mensch und Tier auf untrennbare Weise verbindet.<sup>267</sup>

In den mythischen Jagden, in denen Helden und Heldinnen wie Meleager und Herakles oder Atalante sich bewährten, begegnen uns Tiere als Verkörperung von Gefahr, Wildheit und Chaos, ihre Tötung stellte einen Sieg für die menschliche Kultur dar – ein Szenario, das der Mensch nach dem mythischen Vorbild in der Realität wiederholte. Die Form der Bedrohung konnte sich steigern, wenn der Gegner des heldenhaften Jägers die Form eines Ungeheuers annahm – Hydra, Medusa und Chimäre sind nicht eindeutig definierbare tierhafte Gestalten, die die Gefahr einer nicht fassbaren Dimension symbolisieren.<sup>268</sup> Ein friedliches Bild wiederum evozieren die um Orpheus oder auch Apoll versammelten Tiere aller Art, die sich durch die göttliche Musik anlocken und zähmen liessen: Gott und Tier bilden eine Gemeinschaft, an der der Mensch nicht teilhat.

Viele der mythischen Tierfiguren wurden als Sternbild am Himmel gesehen. Die Zeichen des Tierkreises, für den astronomischen Lauf des Jahres und seine kalendarische Einteilung besonders wichtig, bestanden zu einem grossen Teil aus in den Himmel erhobenen Tieren der Mythologie: Der Stier war Zeus als Entführer der Europa, der Löwe jener aus Nemea, den Herakles getötet hatte, und im Widder erkannte man das Tier, das Phrixus und Helle auf seinem Rücken trug.<sup>269</sup> Das Bewusstsein für die den Menschen umgebende Natur und ihren Rhythmus, wie ihn die Sterne verdeutlichen, war in der Antike um vieles grösser als heute. Damit verbunden war, wie sich am Beispiel der Sternzeichen erkennen lässt, auch ein Leben mit dem Mythos: „Vögel so gut wie Menschen sehen die Zufallsverteilung der Sterne am Himmel nicht als wirres Punktespiel, sondern als Muster, als ‚Sternbilder‘, die als sinnvolle Gestalten zusammengehören und so zu merken sind; sie geben die Orientierung in der Nacht, fortgeschrittenes Wissen kann ihnen auch Zeitangaben entnehmen. Die Griechen sprachen von den ‚Tieren‘ am Himmel, den *zodia* des Zodiakos, wobei sie offenbar mit den Augen des Jägers in die Ferne blickten, der darauf trainiert ist, schon aus Andeutungen in der Umwelt die verschiedenen Tiere auszumachen. Man hat die himmlischen ‚Tiere‘ dann in Verbindung gebracht mit dem am meisten verbreiteten Repertorium von sprachlich gestaltetem Sinn, mit der Mythologie.“<sup>270</sup>

---

<sup>265</sup> Tornau 2008, 245.

<sup>266</sup> Vgl. Nilsson 1941, 21. 29; Martini u.a. 2000b, 128.

<sup>267</sup> Martini u.a. 2000b, 128; Von Albrecht 2003, 164 f.

<sup>268</sup> Ob die Verbindung mit anthropomorphen Elementen darauf hinweist, dass die Bedrohung aus dem Menschen selbst kommen kann, ist eine interessante Frage, siehe Martini 2000a, 58.

<sup>269</sup> In der uns heute bekannten Form existiert der Tierkreis seit dem 6. Jh. v. Chr.; bis in hellenistische Zeit wurden noch Zeichen hinzugefügt, voraus gingen orientalische Versionen, vgl. Le Boeuffe 1995, 427–430.

<sup>270</sup> Burkert 1998, 189 f.

In der frühgriechischen Vorstellungswelt müssen die Grenzen zwischen Menschen, Tieren und Göttern fließend gewesen sein;<sup>271</sup> ähnliches lässt sich auch in den frühen Phasen anderer Hochkulturen beobachten: Die Gleichsetzung von Gott und Tier finden wir am offensichtlichsten in Ägypten,<sup>272</sup> aber auch in Mesopotamien.<sup>273</sup> Wie die Ägypter hatten auch die Griechen anfänglich kein Wort für das *Tier* als Gegenüber des Begriffs *Mensch*, sondern benannten nur verschiedene Tiergruppen, wie Vögel, Fische oder wildes Getier.<sup>274</sup> Dem griechischen Speiseopfer liegen Rituale zugrunde, die direkt auf die enge Verbundenheit von Mensch und Tier in den Jagdkulturen der Urzeit zurückgehen.<sup>275</sup> Die Erscheinung der Götter in Tiergestalt lässt den Gedanken an mögliche totemistische Vorformen aufkommen, der in der Forschung aber in der Regel zurückgewiesen wird. Wenn auch das Verschmelzen der Gestalt von Gott und Tier ein deutliches Indiz ist, so fehlen doch andere Charakteristika des Totemismus oder sind zumindest nicht nachweisbar.<sup>276</sup> Die mythische Verbundenheit von Gott und Tier bleibt aber ein Zeichen für die Sphäre des Unheimlichen, Unfassbaren, dem der Mensch sich im Tier gegenüber sah und mit dem er auch das Göttliche verband. Dass das Tier in der Mythologie der Griechen trotzdem vergleichsweise marginal erscheint, ist wohl ihrem Anthropozentrismus zu zuschreiben; im Gegensatz zu anderen Kulturen sind Tiere in der Kosmogonie Griechenlands überhaupt nicht zu finden.<sup>277</sup>

In den homerischen Epen begegnen uns neben den Tieren des Alltags viele Tiergleichnisse, die eine enge Verbindung von Mensch und Tier demonstrieren.<sup>278</sup> Das Tiergleichnis konnte den Menschen positiv oder negativ charakterisieren, wenn etwa ein Held wie ein Löwe kämpft oder, wie bereits oben

---

<sup>271</sup> Nilsson 1941, 31. 45.

<sup>272</sup> So schreibt Hornung 1967, 73: „Für den vorgeschichtlichen Ägypter ist numinose Macht, gleich welcher Art, in erster Linie an das Tier gebunden ...“. Anhaltspunkte für einen Totemismus will er aber keine ausmachen: „Das bisher aus Ägypten bekannte Material lässt keine Bindung von Stammesgruppen an bestimmte, als Stammeszeichen oder Ahnherr verehrte Tiere erkennen und bietet somit keinen Anhaltspunkt für einen ursprünglichen Totemismus.“

<sup>273</sup> Müller-Karpe 1983, 60–62.

<sup>274</sup> So verwendet bei Hes. erg. 274–279. Der im 5. Jh. v. Chr. aufkommende Begriff τὸ ζῷον ist ebenfalls nicht geeignet, Mensch und Tier zu unterscheiden, da beide damit gemeint sein können, vgl. Lonsdale 1979, 156 und Wolff 1997, 157 f.

<sup>275</sup> Meuli 1975c, 949; vgl. auch oben Kap. II.1.

<sup>276</sup> Nilsson 1941, 36; Forbes Irving 1990, 1–3. 38 f. Dafür spricht sich Perdrizet angesichts der Funde aus Lykosura und anderen Heiligtümern aus, siehe Perdrizet 1899, 637 f. Zum Totemismus als Problem der Ethnozoologie siehe Wiedenmann 1999, 358–364.

<sup>277</sup> Vgl. Lonsdale 1979, 155–157. Nilsson 1941, 21. 31–34 sieht die Mythologie der Griechen als rationalisiertes, anthropomorphisiertes *aition*, dessen ursprünglichere Form in den Tierfabeln weiterlebte. Vgl. dazu auch Müller-Karpe 1983, 77: „Ob Tiere oder Tierbilder in europäischen Kulturgebieten bereits während des Neolithikums die Bedeutung göttlicher Mächte hatten (wie dies im Vorderen Orient erschlossen werden kann), ist nicht zu begründen. In welchem Umfang dies von den kupferzeitlichen Kulturen der Fall war und erst recht, inwieweit da bei den Tierbildern an göttliche Personen im Rahmen einer mythologischen Vorstellungswelt zu denken ist, lässt sich ebenfalls im einzelnen schwer klären. Grundsätzlich aber – und das ist wesentlich – ist dies in Betracht zu ziehen.“

<sup>278</sup> Die Hälfte aller Gleichnisse in Ilias und Odyssee beziehen sich auf die Tierwelt, siehe Martini u.a. 2000a, 60. Die Tatsache des Vergleichs zeigt aber bereits eine erste Form der Distanzierung in der Mensch-Tier-Beziehung, Heichelheim – Elliott 1967, 85. Zu anderen Tiervergleichen der frühgriechischen Dichtung siehe Nünlist 1998, 39–67.

erwähnt, wenn Achill Hektor als Hund beschimpft.<sup>279</sup> Gerade Kampfszenen schienen sich für solche Vergleiche besonders zu eignen. Die Beziehung der griechischen Heroen zu ihren unterlegenen Gegnern ist jene der unbesiegbaren Raubtiere zu ihrer schwachen Beute. Diese Analogie von Mensch und Tier führt uns zurück auf die bereits formulierte Annahme der Ähnlichkeit<sup>280</sup> – Gefühle und Reaktionen des Menschen wurden in gleicher Weise auch den Tieren zugeschrieben, wobei bestimmte Eigenschaften für bestimmte Tiere als charakteristisch angesehen wurden.<sup>281</sup> Dabei konnte die Identifikation des (adligen) Menschen mit dem edlen, mutigen Löwen stärkere Bedeutung haben, als die Solidarität mit seinesgleichen.<sup>282</sup> Schon in der Odyssee häufen sich aber die Hinweise darauf, dass der Mensch zwar die Emotionen eines Tieres haben kann, sie dann aber dank seines Verstandes zu kontrollieren imstande ist. So fühlt das Herz des Odysseus das Bedürfnis, die Freier, die mit seinen Mägden schlafen, wie eine Hündin, die ihre Jungen beschützt, anzubellen, aber er schlägt sich gegen die Brust und ermahnt es, sich zu beherrschen.<sup>283</sup> Andere Gleichnisse zeugen weniger von bestimmten Charakterisierungen als vielmehr von genauer Beobachtung der Tierwelt: Die Völker Griechenlands werden zum Beispiel bei ihrer Versammlung mit Bienenschwärmen, bei ihrem Aufbruch mit dem Zug von Vögeln verglichen.<sup>284</sup>

### II.3.2 Fabel

Bei Hesiod finden wir nicht nur die erste klare Unterscheidung von Mensch und Tier, sondern auch die erste Fabel, die eben diesen Unterschied thematisiert: Die Geschichte von der Nachtigall, die den Habicht, der sie in seinen Fängen hält, um Gnade anfleht, ist ein Plädoyer für Gerechtigkeit des Starken gegenüber dem Schwachen.<sup>285</sup> In der Nachfolge Hesiods finden sich unter anderem auch bei Archilochos erste Beispiele von Fabeln als Mittel des Spotts und der Kritik, so die Geschichte vom Adler und vom Fuchs.<sup>286</sup> Als Vater der griechischen Fabel galt aber in der ganzen Antike und bis in byzantinische Zeit Äsop, der gemäss Herodot zu Beginn des 6. Jh. v. Chr. als Sklave auf der Insel Samos lebte. Seine Person, an deren Historizität gezweifelt werden darf,<sup>287</sup> war von Legenden umrankt

<sup>279</sup> Dierauer 1999, 40 f.; Faust 1969, 109 Anm. 204.

<sup>280</sup> Siehe oben II.2.

<sup>281</sup> Vgl. Martini u.a. 2000a, 61 und unten III.2.3.

<sup>282</sup> Schnapp-Gourbeillon 1981, 193 f.

<sup>283</sup> Hom. Od. 20, 13–18. Vgl. Dierauer 1977, 10 f.

<sup>284</sup> Hom. Il. 2, 87–93 bzw. 459–466. Zum Fortleben dieser Gleichnisse in der späteren griechischen Literatur siehe Martini u.a. 2000a, 62 f. In der Aeneis finden sich, dem Vorbild Homers entsprechend, ebenfalls Tiergleichnisse, beispielsweise Verg. Aen. 5, 592–595. 6, 306–312. 9, 59–66. Siehe auch Martini u.a. 2000a, 119.

<sup>285</sup> Hes. erg. 202–212. Hesiod verwendet die Fabel im Zusammenhang mit der Klage über seinen Bruder Perses, von dem er sich bei der Verteilung des väterlichen Erbes benachteiligt fühlt. Es wird allgemein angenommen, dass Hesiod sich dabei in der Rolle der Nachtigall sah. Hubbard schlägt eine andere Deutung vor, bei der Perses der Hybris verfiel, sich für etwas Besseres zu halten und so als Nachtigall in den Fängen des Falken landete, siehe Hubbard 1995, 161–163 (ebenda auch eine kurze Zusammenfassung der bekannten Interpretationen der Fabel).

<sup>286</sup> Archil. Epoden frg. 172–181 West (Fuchs und Adler), frg. 185–187 West (Fuchs und Affe). Siehe auch Heichelheim – Elliott 1967, 85 f.; Martini u.a. 2000a, 63 f.

<sup>287</sup> Holzberg 2001, 17 f. Aristoteles zufolge war Äsop aus Thrakien (Aristot. frg. 573).

und wurde im 2.–3. Jh. n. Chr. in einem Roman und in verschiedenen Fabelbüchern beschrieben.<sup>288</sup> Wie die Fabeln überhaupt, so ist auch die Romanfigur auf orientalische Vorbilder zurückzuführen: Einflussreiche Märchentraditionen kamen aus Mesopotamien, Indien und Ägypten. Aus Mesopotamien sind seit 2500 v. Chr. Weisheitssprüche und Erzählungen von Tieren überliefert, die als Leitfaden zum rechten Handeln am Hof der Könige erzählt und später auch aufgeschrieben wurden. Eine direkte Entsprechung zu den griechischen Fabeln fand sich in keinem der Keilschrifttexte, aber sowohl Motive als auch Form der Geschichten sind eng verwandt.<sup>289</sup> Von besonderer Bedeutung ist das Buch der Sprüche eines Beamten namens Achikar, der im 7. Jh. v. Chr. am Hof des Königs Assarhaddon eine wichtige Stellung gehabt haben soll. Seine Lebensgeschichte diente auch als Vorlage für den Äsop-Roman.<sup>290</sup> Aus Indien, in dessen Tradition und Bewusstsein Tiere tief verwurzelt sind, kommt unter anderem das Panchatantra, ein Ratgeber für kluges Regieren, dessen Ruf und Inhalt schon in der Antike bis nach Persien gelangt waren.<sup>291</sup> Es enthält eine Sammlung von Tiergeschichten, darunter eine vom Mäusekönig, der die Katzen loswerden will. Dasselbe Motiv<sup>292</sup> findet sich wiederum in der Überlieferung Ägyptens, einem weiteren Gebiet, das über einen reichen Schatz an Tiermärchen verfügte. Die Geschichte vom Adler und vom Fuchs erscheint sogar in allen vier Kulturen, also dem Zweistromland, Indien, Ägypten und Griechenland. Für die Griechen hatte sie, wie erwähnt, schon Archilochos tradiert, und bei Äsop lautet sie folgendermassen:

*Adler und Fuchs schlossen Freundschaft miteinander. Sie entschieden sich, nahe beieinander zu wohnen. Das gemeinsame Leben sollte die Vertrautheit festigen. Der Adler flog auf einen sehr hohen Baum und brütete dort seine Jungen aus; der Fuchs kroch in ein darunter liegendes Gebüsch und brachte dort seine Kinder zur Welt. Aber eines Tages ging der Fuchs auf Nahrungssuche. Da stiess der Adler, weil er kein Futter hatte, in das Gebüsch hinab, raubte die Jungen und verzehrte sie gemeinsam mit seinen eigenen Jungen. Als der Fuchs zurückkam und sah, was passiert war, war er über den Tod seiner Kinder genauso verbittert wie über seine Hilflosigkeit; denn weil er am Boden lebte, konnte er einen Vogel nicht verfolgen. Deshalb trat er von dem Baum weit zurück und verfluchte den Feind, was den Schwachen und Machtlosen als einzige Möglichkeit bleibt. Doch es traf sich, dass er auf die Bestrafung für den Verrat der Freundschaft nicht lange warten musste. Denn als irgendwelche Leute auf dem Feld eine Ziege opferten, stiess der Adler herab, nahm vom Altar ein noch glimmendes Stück der Eingeweide des Opfertiers und trug es zu sich hinauf. Als er es in sein Nest geschafft hatte, kam plötzlich ein heftiger Wind auf und entfachte aus dem leichten und dünnen*

<sup>288</sup> Holzberg 2001, 80–93. Der Roman ist vielleicht schon im 6. Jh. v. Chr. entstanden und hatte unter anderem Einfluss auf die Aussagen Herodots, siehe Nickel 2005, 264.

<sup>289</sup> Holzberg 2001, 15 f.; Meuli 1954, 81 f.; Brunner-Traut 1984, 44.

<sup>290</sup> Holzberg 2001, 16 f.; Martini u.a. 2000a, 64.

<sup>291</sup> Meuli 1954, 66; Brinkhaus 2008, 55 f. 58–60.

<sup>292</sup> Brunner-Traut 1984, 49 möchte als Ursprungsland des Katz-und-Maus-Motivs Ägypten reklamieren. Viele der ägyptischen Tiergeschichten, so auch diese, sind nur bildlich überliefert, vgl. ebenda 65 und Kap. II.1.

*Reisig eine helle Flamme. Daraufhin verbrannten die Jungen – denn sie waren noch nicht flügge – und fielen auf die Erde. Der Fuchs lief herbei und verzehrte sie alle vor den Augen des Adlers.*<sup>293</sup>

Die frühere Version des Archilochos lässt die Bestrafung des Adlers auf Bitten des Fuchses durch Zeus geschehen.<sup>294</sup> Dies wiederum lässt sich direkt zurückführen auf die Erzählung vom Adler und der Schlange im um 1800 v. Chr. entstandenen babylonischen Etana-Epos bzw. auf die ägyptische Geschichte vom Geier und der Katze, in der der Sonnengott Re strafend eingreift, erhalten auf einem spätantiken, demotisch verfassten Papyrus in Leiden.<sup>295</sup> Die äsopische Fabel vom Löwen, der von einer Maus aus seinen Fesseln befreit wird,<sup>296</sup> findet sich ebenfalls in der auf dem Leidener Papyrus festgehaltenen ramessidischen Erzählung, eingebettet in eine längere Geschichte. In der Version des Panchatantra ist der Löwe durch Elefanten ersetzt.<sup>297</sup> Weitere Beispiele für das Zusammenspiel der drei grossen orientalischen Märchentraditionen der Antike wären leicht zu finden; es muss als fruchtbarer Austausch gesehen werden, bei dem der Urheber eines Motivs wechselt und nicht immer eindeutig auszumachen ist.<sup>298</sup> Ein Einfluss aus dem Nahen oder Fernen Osten ist jedenfalls bei der Entstehung der griechischen Fabel nicht von der Hand zu weisen. Nicht von ungefähr wird als Geburtsort des Äsop die Insel Samos genannt, die im Osten Griechenlands liegt und entsprechenden Einflüssen früh ausgesetzt war. Holzberg hält es deshalb für möglich, in der Figur des Äsop die Personifikation des „hellenisierten orientalischen Geschichtenerzählers“<sup>299</sup> zu sehen.

Die tierischen Protagonisten konnten also der einheimischen Fauna und Kultur angepasst werden, indem etwa der Löwe durch den Elefanten, oder der Schakal durch den Fuchs ausgetauscht wurde.<sup>300</sup> Oft behielten sie aber auch Gestalt und Charakterisierung: Der Esel hatte bereits in Ägypten den Ruf eines störrischen und dummen, ja bösen Tiers.<sup>301</sup> In den griechischen Fabeln tun sich neben dem Esel besonders Löwe, Fuchs, Adler und Wolf hervor, aber auch der Hund, das Schaf und die Schlange sind zugegen sowie viele andere Vertreter der einheimischen Tierwelt.<sup>302</sup> Die ihnen zugedachten Attribute sind geprägt von der anthropomorphen Sicht des Menschen, der das Schwein als schmutzig, den Fuchs als verschlagen, den Wolf als gefährlich, das Schaf als dumm empfindet. Gleichzeitig wird das Tier in

---

<sup>293</sup> Aesop. 1 (Übersetzung R. Nickel).

<sup>294</sup> Archil. Epoden frg. 172–181 West.

<sup>295</sup> Holzberg 2001, 16. Der Leidener Papyrus geht auf eine Erzählung der Ramessidenzeit zurück. Brunner-Traut 1984, 53 erwähnt auch eine Version im indischen Panchatantra. Das Panchatantra wurde zwar erst um 300 n. Chr. niedergeschrieben, greift aber auf eine viel ältere, mündliche und schriftliche Tradition zurück, vgl. Meuli 1954, 81; Brunner-Traut 1984, 47; Brinkhaus 2008, 55–58. Zur Frage, welche der Versionen der Fabel die älteste ist, äussern sich die Autoren unterschiedlich.

<sup>296</sup> Aesop. 150.

<sup>297</sup> The Panchatantra. Translated from the Sanskrit by A. W. Ryder (Chicago 1925), 274–276; Brunner-Traut 1984, 37–39. 54 f.

<sup>298</sup> Die vielen Fabeln mit Affen als Protagonisten, die wir bei Äsop finden (so Nr. 14, 73, 81, 83, 203, 218 und 220), sind wohl Zeichen für eine ägyptische Inspiration, siehe auch Brunner-Traut 1984, 58.

<sup>299</sup> Holzberg 2001, 18.

<sup>300</sup> Quintern 2008, 119; Meuli 1954, 71.

<sup>301</sup> Bezeichnend ist die Verbindung mit der negativen Gestalt des Gottes Seth, siehe Brunner-Traut 1984, 60 f.; Hornung 1967, 76. Mehr zur Gestalt des Esels und seiner Wahrnehmung unter III.2.3 und V.3.1.

<sup>302</sup> Neben den Tieren spielen auch Götter, Menschen und Pflanzen eine – wenn auch untergeordnete – Rolle in den Fabeln, siehe Holzberg 2001, 22.

den meisten Fällen in seiner Existenz als niedriger erachtet und ist damit Sinnbild einer gewissen Herabwürdigung. Dieser Vorgang lässt sich in ähnlicher Weise bei den Schimpfwörtern beobachten, die in der Antike in Gebrauch waren: Als Esel wird beschimpft, wer sich dumm benahm, als Hund eine als unverschämt und hinterhältig betrachtete Person, als Schwein eine schmutzige (auch im übertragenen Sinn).<sup>303</sup> Die Projektion menschlicher Handlungen auf das Tier in der Fabel implizierte also immer eine Distanznahme zu den Protagonisten. Diese Distanz war eine Voraussetzung für die Funktion der ursprünglich mündlich tradierten Geschichten: die Vermittlung einer versteckten Wahrheit, die aus irgendeinem Grund nicht offen kommuniziert werden konnte. Dies war oft gegeben im sozialen Gefälle von Herrscher zu Untertan oder von Wohltäter zu Bittsteller, wo sich kritische Stimmen nur verdeckt äussern konnten. „Lachend die Wahrheit sagen“ könnte man in Anlehnung an Horaz postulieren, war Angriff und Verteidigung zugleich.<sup>304</sup> Sowohl in Indien als auch in Mesopotamien scheint der Entstehungskontext des Herrscherhofes diese Funktion hervorzuheben. Für die ägyptischen Fabeln und Tiergeschichten hält Brunner-Traut fest: „Wo man auch ansetzt, für die ägyptische Tierfabeln bleibt bezeichnend, dass sie in religiösen Zusammenhang eingebunden sind.“<sup>305</sup> Ein solcher umfassender Rahmen, sei er weltlicher oder religiöser Natur, scheint den griechischen Fabeln abzugehen. Die grundlegende Frage der Gerechtigkeit wird zwar in gleicher Form, aber vor anderem Hintergrund thematisiert, wie das Beispiel der Fabel von Adler und Fuchs zeigt. Der Ausgang der ägyptischen Version entscheidet sich durch Re, der ‚eine Gottesmacht‘ sendet, um die Jungen des Adlers zu zerstören, und noch bei Archilochos ist es Zeus, der auf Bitte des Fuchses den Adler bestraft. Die äsopische Fabel hingegen verzichtet auf die Nennung einer richtenden Instanz und lässt den gerechten Ausgang der Geschichte als Zufall erscheinen, während es bei Phaedrus die Füchsin selbst ist, die die Vergeltung in die Hand nimmt.<sup>306</sup> In ihren frühen Erscheinungsformen sind aber auch die griechischen Fabeln immer in einen erzählerischen Kontext eingebettet; Hesiod stellt einen Bezug zur Situation mit seinem Bruder her, Archilochos beklagt sich über seinen zukünftigen Schwiegervater.<sup>307</sup> Solche individuellen Referenzsituationen machen deutlich, dass die Fabel hier im Begriff war, eine anders geartete Verwendung zu finden: Sowohl in Griechenland wie in Rom wurde sie zu einem beliebten rhetorischen Mittel zur Überzeugung und zur Veranschaulichung eines Anliegens. Aristoteles führt sie in seiner Rhetorik als Instrument der Beweisführung in einer Rede auf.<sup>308</sup> In dieser Funktion konnte sie einen bestimmten Standpunkt unterstreichen und erhielt oft einen

<sup>303</sup> Faust 1969, 84 f. 114–117 (Esel). 86–88 (Hund). 92 f. (Schwein). Die Nachweise dieser Schimpfwörter finden sich sowohl im Griechischen als auch im Lateinischen und lassen sich „bemerkenstwert gut durch die Zeit verfolgen“ (ebenda 98). Zur Entstehung eines solchen Terminus siehe ebenda 75–78. Vgl. ausserdem Martini u.a. 2000a, 65 f.

<sup>304</sup> Hor. sat. 1, 1, 24: *Praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens/percurram – quamquam ridentem dicere verum quid vetat?* In Anlehnung daran schreibt Phaedr. 1, prol. 3 f.: *Duplex libelli dos est: quod risum movet/Et quod prudentis vitam consilio monet.*

<sup>305</sup> Brunner-Traut 1998, 17 f.; Quintern 2008, 117. Siehe auch RAC 7, 1969, 135 s. v. Fabel (L. Koep).

<sup>306</sup> Siehe Archil. Epoden frg. 172–181 West ; Aes. 1; Phaedr. 1, 28; Brunner-Traut 1998, 164. Vgl. La Penna 1961, 489.

<sup>307</sup> Siehe oben Anm. 285 und Holzberg 2008, 12.

<sup>308</sup> Aristot. rhet. 2, 20, 1393 b 8–1394 a 8.



aktuellen historischen Bezug. Wir finden die Fabel bei Philosophen wie Platon und Aristoteles, in den Stücken des Sophokles und des Aischylos, bei Herodot, Demosthenes, in den Komödien des Aristophanes und natürlich in den römischen Satiren von Ennius, Lucilius und Horaz. Die Fabel war ein in jeder literarischen Form und Intention anwendbares Stilmittel.<sup>309</sup> Wir wissen von Politikern wie Solon, die dem Volk von Athen einen wichtigen Sachverhalt durch eine Fabel erklärten, aber auch von Episoden wie jener, als Demosthenes sich vor den Athenern mit der Äsopischen Geschichte vom Schatten des Esels Gehör verschaffte und sich entfernen wollte, nachdem er den Anfang davon erzählt hatte. Als ihn die Athener zurückhielten mit der Aufforderung, die ganze Geschichte zu erzählen, soll er gesagt haben: „Ihr wollt also etwas über den Schatten eines Esels hören; wenn ich aber über bedeutende Angelegenheiten des Staates spreche, wollt ihr mir nicht zuhören.“<sup>310</sup> Auch für die Stadt Rom ist uns die Verwendung einer Fabel im politischen Kontext bekannt, und zwar jene vom Aufstand der Körperlinder gegen den Magen: Wie Livius berichtet, wurde die Geschichte vom Gesandten der Patrizier den zur Revolte versammelten Plebejern erzählt, um sie zu Verhandlungen zu bringen.<sup>311</sup>

Die mündlich gebrauchten oder literarisch verwendeten Geschichten wurden irgendwann gesammelt, niedergeschrieben und mit einer Erklärung versehen. Ihren ausdrücklichen moralischen Appell, das *fabula docet*, erhielten sie erst in dieser fixierten Form. Die erste Fabelsammlung entstand wohl Ende des 3. oder Anfangs des 2. Jh. v. Chr. in Form der Aufzeichnungen des Philosophen Demetrios von Phaleron, eines Schülers von Aristoteles, die aber nicht erhalten sind. Anhand anderer fragmentarischer Überlieferungen kann vermutet werden, dass es sich dabei um eine Art Nachschlagewerk für Redner, Schriftsteller und Politiker handelte, das die verschiedenen bekannten Fabeln nach Stichwörtern geordnet präsentierte.<sup>312</sup> Lateinische Autoren wie Plutarch und Lukian machen durch ihre Anspielungen auf Fabeln deutlich, dass auch in der römischen Kaiserzeit ihre Kenntnis vorausgesetzt wurde. An den Schulen und zur Ausbildung der jungen Rhetoren dienten die Fabeln erwiesenermaßen als Lernstoff.<sup>313</sup> Phaedrus verfasste im 1. Jh. n. Chr. als erster eine Fabelsammlung in Versform. In den fünf Bänden, die allerdings nicht vollständig erhalten sind, versifiziert er einerseits die in Prosa vorliegenden Beispiele einer bestehenden Äsop-Sammlung, fügt aber andererseits eine beachtliche Anzahl eigener Fabelschöpfungen hinzu.<sup>314</sup>

<sup>309</sup> Holzberg 2001, 19–21; Meuli 1954, 87 f. Ausführlich ist die Verwendung der Fabel in den verschiedenen literarischen Gattungen dokumentiert bei van Dijk 1997, 124–358.

<sup>310</sup> Nickel 2005, 263. Die Aussage ist überliefert im Corpus der Äsopischen Geschichten (Halm Nr. 339).

<sup>311</sup> Liv. ab urbe condita 2, 32, 7–12. Ihre Anwendung als rhetorisches Instrument wird von Livius negativ gewertet, was, wie Schmidt ausführt, darauf hindeutet, dass sie diesbezüglich einen niedrigeren Stellenwert hatte als in Griechenland. Dieser veränderten Rezeption voraus ging die „Abwanderung der Fabel in das ... Repertoire der hellenistischen popular-philosophischen Moralpredigt“, die zur Verwendung der Fabel in der römischen Satire und damit einem privateren Rahmen führte, siehe Schmidt 1997, 77 f. sowie Holzberg 2001, 36.

<sup>312</sup> Holzberg 2001, 24–28. Grundlegend für die heute unter der Autorschaft Äsops herausgegebenen Fabeln ist die *Collectio Augustana*. Sie ist Teil des im 2./3. Jh. n. Chr. verfassten Äsop-Romans und wurde wohl vom selben, anonymen Autor in bewusst einfacher (und damit authentischer) Form zusammengestellt, vgl. Holzberg 2001, 3f. 96–98.

<sup>313</sup> Holzberg 2001, 30–35.

<sup>314</sup> Holzberg 2001, 49 f.

Die Bedeutung der griechisch-römischen Fabel bleibt nicht zuletzt wegen Phaedrus selbst umstritten. Er schreibt im Prolog zum dritten Buch:

*Nun – Fabeldichtung – warum hat man sie erfunden? / Ich will es kurz erklären. Der Sklavenstand war unterdrückt / und wagte nicht zu sagen, was er sagen wollte. / Darum setzte er die eigenen Gefühle um in Fabeln, / trieb dichtend mit der Schande Spiel und Spass.*<sup>315</sup>

Die Frage, ob der Fabel unabhängig von ihrer Verwendung *per se* eine ethische oder sozialkritische Bedeutung innewohnt, wurde schon in der Antike unterschiedlich beantwortet. Neben der expliziten ‚Stimme der Unterdrückten‘ sah man darin auch eine didaktische und nicht zuletzt eine komische Komponente im Sinne des kynischen *spoudaiogeloion*.<sup>316</sup> Ähnlich vielfältig ist auch die Meinung der modernen Forschung.<sup>317</sup> Für La Penna beispielsweise sind Recht und Unrecht als Thema der griechischen Fabel zentral, wobei das Recht in der Regel jenes des Stärkeren ist. Der Missbrauch der Macht – oft symbolisiert durch Tiere von grosser physischer Stärke – und die daraus resultierende Ungerechtigkeit sind feste Grössen, die das Leben des kleinen Tieres (also Mannes) bestimmen.<sup>318</sup> Die Identität von Äsop als Sklave – in deren Tradition in gewisser Weise auch Phaedrus steht – bestätigt seiner Meinung nach die Bedeutung der Sozialkritik, die Perspektive aus den unteren Gesellschaftsschichten, die Missstände aufgreift, ohne dabei zur Revolution aufzurufen.<sup>319</sup> Holzberg widerspricht dieser Ansicht mit dem zutreffenden Argument, dass nur ein kleiner Teil der Fabeln soziale Ungerechtigkeit thematisiert und ihre Funktion vielmehr ganz unterschiedlicher Art sein kann: „Charakteristisch für die in Dichtung und Prosa des 8.–4. Jahrhunderts v. Chr. angeführten Fabeln ist gerade *nicht* die Beschränkung auf eine bestimmte ideologische Aussage, sondern die Pluralität ihrer Perspektiven.“<sup>320</sup>

Dennoch finden sich sowohl bei Äsop als auch bei Phaedrus Beispiele, in denen sich ein soziales Gefälle ausmachen lässt. Dies wird dann deutlich, wenn man bestimmte Tiere als Substitut für eine soziale Gruppe oder Schicht betrachtet. Besonders verlockend ist dieses Vorgehen im Falle des Esels, dessen Gleichsetzung mit dem Sklaven sich aufgrund verschiedener literarischer und bildlicher Zeugnisse anbietet.<sup>321</sup> Wenn beispielsweise der Löwe mit dem Esel auf die Jagd geht und dieser ihm durch sein Geschrei die Opfer zutreiben soll, fällt es leicht, darin die Verkörperung von Herr und Sklave zu sehen. Solches wird auch vom Schluss der Fabel suggeriert, als der Esel es wagt, nach der Zufriedenheit des Löwen zu fragen:

---

<sup>315</sup> Phaedr. 3, 33–37 (Übersetzung E. Oberg). Zur Haltung Phaedrus’ gegenüber Äsop im Spannungsfeld zwischen Abgrenzung und Identifizierung siehe Schmidt 1979, 86–88.

<sup>316</sup> Van Dijk 1997, 73–76. Zum *spoudaiogeloion* siehe Kap. III.1.4.

<sup>317</sup> Zusammenfassend siehe van Dijk 1997, 4–33. 35.

<sup>318</sup> La Penna 1961, 477–480. 489–491.

<sup>319</sup> La Penna 1961, 464 f. 507. 520. 528. 530; RAC 7, 1969, 133 s. v. Fabel (L. Koep). Vgl. auch Pawate 1986, 93: „The fables of Aesop also instruct the reader in worldly wisdom. But they were not written for any prince but for the common man.“ Ähnlich La Penna 1961, 496 f.

<sup>320</sup> Holzberg 2001, 19.

<sup>321</sup> Siehe dazu Kap. V.3.1.

„Die Leistung meiner Stimme, wie gefällt sie dir?“ – / „So ausgezeichnet, dass“, versetzt der Löwe, „ich, wenn ich dein Wesen nicht und deine Herkunft kennte, ähnlich angsterfüllt geflohen wäre.“<sup>322</sup>

Ähnliche Verhältnisse enthüllen die Fabel von Esel und Hirt oder jene vom sterbenden Löwen.<sup>323</sup> Im *fabula docet* der Fabel vom Esel und vom Gärtner wird die Identität des Esels als Sklave explizit genannt.<sup>324</sup> Auch die in Gefangenschaft gehaltenen Tauben legen eine Identifizierung mit den Sklaven nahe, während andere Tiere, wie die Hunde oder Frösche, möglicherweise ebenfalls mit bestimmten Bevölkerungsgruppen gleichgesetzt werden können.<sup>325</sup> Eine derartige Verwendung bestimmter Tierarten in der Fabel stellt eine Fortführung und Intensivierung der anthropomorphen Wahrnehmung dar, wie sie sich auch in den physiognomischen Schriften und ihrer Anwendung in hellenistischer und römischer Zeit ausdrückt. Es erstaunt deshalb nicht, dass Oberg gerade in den Fabeln des Phaedrus, deren Entstehungszeit mit dem regen Gebrauch der Physiognomik zusammenfällt, einige solcher Gleichsetzungen ausmachen will.<sup>326</sup> Die Tiere werden damit zu einem Kennzeichen für menschliche Eigenschaften oder Identitäten – eine Instrumentalisierung, die naturgemäss eine Reduktion und Abstraktion mit sich bringt. Schon in der Fabel von der Nachtigall und dem Habicht liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass durch eine Tiergeschichte verdeutlicht wird, was eigentlich – in den Augen Hesiods – den Unterschied zwischen Mensch und Tier ausmacht.<sup>327</sup>

Unabhängig von solchen Deutungsfragen ist das Fehlen jeglicher wertender Instanz in den Fabeln offensichtlich. Auf eine Gottheit wird nur selten Bezug genommen, und wenn, dann handelt sie kaum im Sinne der Menschen oder Tiere; die Welt der griechisch-römischen Fabel ist im Gegenteil frei von jeglicher Religiosität.<sup>328</sup> Vielmehr scheinen die Erzählungen eine Haltung zu spiegeln, die die Ordnung der Welt akzeptiert, wie sie ist: „La morale esopica consiste quasi sempre nell’adattarsi, in modo da non perire, ad un mondo sostanzialmente immutabile nei suoi vizi: accettazione, rassegnazione sonso apparse sempre evidenti in questo mondo esopico.“<sup>329</sup>

---

<sup>322</sup> Phaedr. 1, 11 (Übersetzung E. Oberg). Siehe auch Aes. 151; Oberg 1999, 213. Das *fabula docet* legt den Schwerpunkt allerdings bei beiden Versionen auf den Gegensatz zwischen Wissendem und Unwissendem.

<sup>323</sup> Phaedr. 1, 15. 21. Vgl. Aes. 91. 185.

<sup>324</sup> Aes. 179 (Übersetzung R. Nickel): *Die Geschichte zeigt, dass die Sklaven sich dann besonders nach ihren früheren Herren zurücksehnen, wenn sie andere erlebt haben.*

<sup>325</sup> Zu den Tauben siehe Kap. IV.1 A.3.2. Zu den Hunden und Fröschen Phaedr. 4, 19 bzw. 1, 2 und Oberg 1999, 228 f.

<sup>326</sup> Siehe dazu Kap. III.2.3 sowie Schmidt 1979, 84 f.

<sup>327</sup> Vgl. dazu auch Dierauer 1999, 40 f.: „Bemerkenswert ist, dass in der Fabel und im Tiergleichnis das Tierreich als Ganzes mit seiner Artenvielfalt mit dem Menschengeschlecht verglichen wird, ähnlich wie auch in Hesiods Formulierung des Gegensatzes von Tieren und Menschen, wo das Einander-Auffressen der Tiere, das ja zwischen den Arten stattfindet, der menschlichen Pflicht zur Rechtlichkeit innerhalb der Art gegenübergestellt wird.“

<sup>328</sup> RAC 7, 1969, 133 s. v. Fabel (L. Koep); La Penna 1961, 465–467.

<sup>329</sup> La Penna 1961, 508. Ähnlich Zwierlein 1989, 184 f.; Schmidt 1979, 79 f.

### II.3.3 Alte Komödie – Tiermaske

Die Alte Komödie des 5. Jh. v. Chr. benutzte Tiere gern als surreales Element der Reflexion, namentlich in den Stücken des Aristophanes: den *Wespen*, den *Fröschen* und den *Vögeln*. Dabei werden der Chor und teilweise auch die Protagonisten von den entsprechenden Tieren gestellt und stehen stellvertretend für eine menschliche Gruppe, beispielsweise die Geschworenen im Falle des Chors der *Wespen*, deren Thema die überhandnehmenden Prozesse im Athen jener Zeit sind.<sup>330</sup> Aristophanes verwendet die Tiersymbolik auf verschiedenen Ebenen. Zu Beginn der *Wespen* erzählen sich zwei Sklaven ihre Träume, in denen der *demos* beispielsweise in Gestalt von Schafen erscheint, Kleon hingegen, gegen den sich Aristophanes wendet, als Monster.<sup>331</sup> Mit der so gewonnenen zweiten Bedeutungsebene werden zusätzlich Wortspiele und Witze getrieben; die Tiersymbolik spielt mit den bekannten anthropomorphen, auf die Tiere projizierten Stereotypen. Der Transformation auf sprachlicher Ebene folgt die visuelle, indem der Chor der Wespen und die beiden prozessierenden Hunde entsprechende Kostüme tragen und sich mit ihrem Tiersein identifizieren. Die übrigen Spieler behandeln die ‚Tiere‘ auch dementsprechend und verjagen sie beispielsweise mit Rauch.<sup>332</sup> Dennoch wird die Tieridentität immer wieder mit verschiedenen Mitteln gebrochen, um die Mehrdeutigkeit der Verwandlung und die damit verbundene humoristische Wirkung zu erhalten. Auch das Mittel der Fabel wird von Aristophanes in seinen Stücken eingesetzt und verstärkt so, namentlich in den *Vögeln*, das doppelbödige Spiel mit den Identitäten gerade da, wo es um das – wortwörtliche – Aufsteigen der Menschen in die Sphäre der Vögel geht.<sup>333</sup> Die Grenzen zwischen Mensch und Tier werden bewusst fließend gehalten, so dass eigentliche Mischwesen entstehen, wie die Figur des Wiedehopfs Tereus. Tereus war einmal ein Mensch und hat trotz seiner Vogelgestalt – die sich auf der Bühne mittels eines Kostüms zeigt – Ess- und Sprechgewohnheiten eines Menschen behalten.<sup>334</sup> Umgekehrt wird das Verhalten der ‚echten‘ Vögel in der neu gegründeten Stadt immer menschlicher, indem sie beispielsweise einen Gründungsmythos erfinden.

Bereits der Komödiendichter Magnes hatte zu Beginn des 5. Jh. v. Chr. Stücke mit den Namen *Gallwespen*, *Frösche* und ev. auch *Vögel* verfasst. Auch von Krates sind *Vögel* sowie *Tiere*, sodann von Eupolis *Ziegen*, von Platon *Ameisen*, von Cantharus ebenfalls *Ameisen* sowie *Nachtigalle* und von Archippos *Fische* zumindest dem Titel nach überliefert.<sup>335</sup> Die Tatsache, dass Aristophanes auf eine bereits bestehende Tradition zurückgriff (zumindest Magnes und Krates waren früher tätig als die

---

<sup>330</sup> Martini u.a. 2000a, 67, auch zu anderen Tieren, die in den Komödien eine Rolle spielen. Heichelheim – Elliott 1967, 88 sehen in den *Vögeln* allerdings eine Parodie auf den „politisch-sozialen Tierversgleich“, wie ihn Archilochos und Alkaios in ihren Gedichten verwendet hatten. Die gleichzeitige Tragödie kennt keine derartige Verwendung von Tieren.

<sup>331</sup> Aristoph. Vesp. 31–36. Vgl. Pütz 2008, 221 f.

<sup>332</sup> Aristoph. Vesp. 457–460. Vgl. Pütz 2008, 224–228.

<sup>333</sup> Siehe van Dijk 1997, 210–213.

<sup>334</sup> Aristoph. Av. 81–82. 93–98. 199–200. 641–643. Vgl. Pütz 2008, 230–233. Auch echte Tiere waren als Teil des Stücks auf der Bühne zu sehen, siehe Pütz 2008, 221. 227. 229.

<sup>335</sup> Pickard-Cambridge 1962, 154. Eine noch ausführlichere Liste findet sich bei Sifakis 1971, 76, der auch die *Ritter* zu den Tierchören zählt, da die Pferde von Menschen dargestellt wurden. Im Stück *Tiere* des Krates will der Tierchor einen Vegetarismus nach pythagoreischem Vorbild erreichen! Lesky 1993, 475.

übrigen), erscheint bemerkenswert. Verschiedene Theorien verbinden den Tierchor mit den Ursprüngen der attischen Komödie. Auf attischen Vasen seit der Mitte des 6. Jh. v. Chr. – also einiges vor Beginn der kanonischen Komödienaufführungen – dargestellte, als Tiere verkleidete Menschen deuten darauf hin, dass der Tanz in Tiergestalt, wie ihn auch der *komos* vorsah, durchaus verbreitet war.<sup>336</sup> (Abb. 2) Solche Maskentänze standen im Zeichen der Umkehr der gewohnten Ordnung und der dionysischen “Entfremdung von der Wirklichkeit”<sup>337</sup>, in denen Tiere sich als andere, fremde Existenz anboten – das Unkontrollierte, Wilde war in diesem Fall die angestrebte Identität. Kulturgeschichtlich gesehen ist dieser Gedanke von langer Tradition: „Für den primitiven Menschen bedeuten die Maskentänze in dem Verknüpfungsprozess mit dem Ausserpersönlichsten die weitgehendste Unterordnung unter ein fremdes Wesen. Denn indem der Indianer in seinem nachahmenden Maskenkostüm z. B. ein Tier in Äusserungen und Bewegungen nachahmt, schlüpft er in dieses Tier nicht zum Spass hinein, sondern will durch Verwandlung seiner Persönlichkeit etwas von der Natur magisch erzwingen, was er seiner unerweiterten und unveränderten menschlichen Persönlichkeit zu leisten nicht zutraut. Die Nachahmung im pantomimischen Tiertanz ist also ein kultischer Akt andächtigen Selbstverlustes an ein fremdes Wesen.“<sup>338</sup>

Ein weiterer Zusammenhang zwischen Tier, Ritual und Maskierung zeigt sich, insofern letztere, nach der Idee von Burkert, als eine Massnahme innerhalb der „Unschuldskomödie“<sup>339</sup> verstanden wird, die im Umfeld des Tieropfers aufgeführt wurde. Die Angst vor der Rache des getöteten Tieres liess die Ausführenden des Opferrituals, das von Musik und Tanz umrahmt war, eine Maske tragen, um nicht erkannt zu werden. Im Falle des Dionysosopfers waren es Böcke (*tragoi*), deren Opfer von Sängern (*oidoi*; *oidia* ‚Gesang‘) begleitet wurde. Diese Sänger waren demnach, zu ihrem eigenen Schutz,

<sup>336</sup> „Das attische Drama führte solche im uralten Brauchtum verwurzelte Züge an zahllosen Stellen mit, ohne sie voll auszuschöpfen, ohne ihre ursprüngliche Bedeutung mehr zu verstehen. ... All dies sind Nachklänge ältester sakraler Tänze, der Riten in Tierverkleidung, die jedem Volk auf primitiver Stufe eigen sind.“ Kenner 1954, 22 f. Vor der offiziellen Erscheinung der Komödie um 486 v. Chr. bildlich dargestellte Menschengruppen in Tiergestalt können nicht als Tierchöre im Sinne des Theaters gelten und müssen als eine Vorform davon angesehen werden, vgl. Sifakis 1971, 73–75. Taf. 1–8; Rusten 2006, 51 f. Zur formalen Integration dieser Gruppen in die attische Komödie siehe Sifakis 1971, 94–108, zur Hypothese, dass bei den Umzügen in Tiergestalt theriomorphe Gottheiten verehrt wurden siehe Pickard-Cambridge 1962, 151–157; Sifakis 1971, 79–83. Ebenda (beide) auch zur Theorie von Rademacher, dass die Tierchöre ihren Ursprung in Bettelumzügen hatten, bei denen Tiere (real oder als Bild) mitgetragen wurden und auch die Teilnehmer selbst als Tiere verkleidet sein konnten. Das für diese Theorie ausschlaggebende Ritual ist jenes für Artemis Lyaia in Syrakus.

<sup>337</sup> Henrichs 1994, 54. Dazu auch Latacz 1993, 34 f.: „Dass sich darin etwas ganz Wesentliches aus dem ursprünglichen Sinn des Dionysoskults erhalten hat, nämlich der Drang nach Identitätswechsel und Selbstvergessenheit, nach Heraustreten eben aus der eigenen Existenz und dadurch nach Distanzgewinnung – das scheint deutlich. ... Nun zeigen alle diese Verkleidungen einen Wechsel der Identität vom Menschen zum *Tier* an. ... Vorläufig darf man immerhin so viel annehmen: die Tierverkleidung ist Ausdruck der Bejahung des Rationalitätsverlusts und des Überwechsels in das Animalische.“ Sowohl die Neue Komödie als auch jene der römischen Zeit verzichteten auf das Element der Tierfigur. Siehe auch unten Kap. III.1.2.

<sup>338</sup> Warburg 1923, 25. Zu den Anfängen und Entwicklungen der Religionspsychologie, die diesem Gedanken zugrunde liegt, siehe Raulff in Warburg 1923, 72–74. Ergänzend zu Warburg siehe Lesky 1956, 12: „Um den Unterbau, auf dem die Tragödie der Griechen steht, um nicht weniger, aber auch nicht um mehr handelt es sich bei all den Nachweisen über Maskentänze und Dämonennachahmung auf primitiven Stufen menschlicher Kultur.“

<sup>339</sup> Der Ausdruck ‚Unschuldskomödie‘ wurde von Meuli zur Bezeichnung der Massnahmen geschaffen, die der Mensch zur Abweisung jeglicher Schuld am Tod des geopfert Tieres trifft, vgl. Meuli 1975c, 1005. Kritisch dazu Henrichs 1992, 157 f.

maskiert. Der Masken tragende Chor des Theaters erhält so einen weiteren möglichen Wurzelstrang, der aus dem mit dem Tier verbundenen Ritual herführt.<sup>340</sup>

Die Maske ist kulturhistorisch gesehen ein „Urgerät“<sup>341</sup>. Ihre Fähigkeit der „vereinigenden Verwandlung“<sup>342</sup> bietet die Möglichkeit zum Identitätswechsel, aber auch zu Schutz und Abschreckung. Kerényi bringt die Maske mit dem Tod in Verbindung – ein Gedanke, der auch im Zusammenhang mit der Entstehung des Bildes geäußert wurde: Das erste Bild, eine Totenmaske.<sup>343</sup> Nicht nur hat die Maske die Fähigkeit, zu zeigen und in gewissem Sinn zu bewahren, was durch den Tod verschwunden ist, sondern sie ermöglicht auch den umgekehrten Vorgang: Das bewusste Verlieren des Ich, das eigene Sterben, das die Wiedergeburt in einer neuen Identität erlaubt. Die neue Identität, die die Maske bereithält, kann verschiedenen Zwecken dienen. Die Verwandlung stattet einen mit Eigenschaften aus, die Schutz bieten, weil sie andere abschreckt oder einfach, weil sie die eigentliche Person zum Verschwinden bringt, eine Funktion, die beispielsweise in den Mysterienkulten zu beobachten ist.<sup>344</sup> Andere erstrebenswerte Eigenschaften machen gerade in Verbindung mit Tiermasken Sinn. Nimmt man mittels der Maske die Identität eines Tieres an, erhofft man sich die Übertragung seiner Fähigkeiten auf sich selbst: Kraft, Schnelligkeit, Ausdauer oder auch besondere Nähe zur Welt der Götter. Oft ist es auch die Gottheit selbst, der man sich durch die „vereinigende Verwandlung“ angleichen will.<sup>345</sup> Funde aus dem bronzezeitlichen Zypern lassen auf eine schon früh vorhandene Tradition der Maskierung als Tier im rituellen Kontext schließen; von da stammende Terrakotta- und Steinfiguren archaischer Zeit zeigen die Verwendung eines Stierkopfes als Maske. **(Abb. 3)** Die Figuren kamen, soweit bekannt, in Gräbern oder in Heiligtümern wie jenem des Apollon Hylates in Kourion zutage.<sup>346</sup> In Lykosura, wo im *megaron* die Mysteriengottheiten Demeter

---

<sup>340</sup> Burkert 1966, 113–115. Die Opfertheorie von Burkert erklärt ausführlich, kritisch und im Kontext der Forschungsgeschichte Gödde 2010, z. B. 219–221. Das Opfer und die damit verbundenen Schuldgefühle, die zu einem ‚Verschleierungstheater‘ führen, als Ursprung des griechischen Dramas, namentlich der Tragödie zu sehen, stößt bis heute nicht nur auf Zustimmung. Die Darstellung des Tieropfers in den schriftlichen Quellen lässt nicht zwingend auf ein derart tiefgehendes, problematisches Verhältnis der Griechen dazu schließen. Trotzdem lassen sich Spiegelungen davon in den Tragödienstoffen wiederfinden, siehe Burkert 1966, 117–121; Gödde 2010, 230–238. Eine andere mögliche Erklärung des Wortes ‚Tragödie‘ als ‚Gesang der Böcke‘, mit denen wiederum (wenn auch dies nicht ohne Probleme) die Satyrn gemeint waren – was sich mit Aristoteles‘ Aussage, die Tragödie sei *ex satyrikou* entstanden (Poet. 4, 1449 a 19 f.), deckt – setzt vor die Tragödie das Satyrspiel, schließt damit die anderen Entstehungstheorien (i.e. Tieropfer, rituelles Drama) aber nicht aus, vgl. Lesky 1956, 19–29; Pickard-Cambridge 1962, 112–124. 129–131; Meuli 1975b, 256. Zum Zusammenhang von Maske und Tierkarikatur bzw. der Karikatur im Allgemeinen siehe Kenner 1954, 36 f.

<sup>341</sup> Kerényi 1949, 185.

<sup>342</sup> Kerényi 1949, 187.

<sup>343</sup> Kerényi 1949, 186. Es handelt sich um die Abbildung dessen, was nicht da ist. Siehe auch Belting 1996, 123–125 und Didi-Hubermann 1999, 20–22.

<sup>344</sup> Schlesier 2008, 38; Kerényi 1949, 190–192. Auch Masken als Apotropeia auf Waffen gehören zu dieser Kategorie. Das Gorgoneion ist für Kerényi der weibliche Urtyp der Maske.

<sup>345</sup> Zur besonderen Vermittlerrolle des Tieres zur Welt der Götter und dem totemistischen Aspekt siehe II.5. Der *enthousiasmos*, die Erfüllung mit Gott, ist auch ein Ziel des ekstatischen Dionysoskultes, vgl. Henrichs 1994, 36 f.

<sup>346</sup> Wieweit dies zur Annahme berechtigt, der in Stiergestalt verehrte Gott sei Apoll, sei dahingestellt. Siehe Laurens – Louka 1987, 24–26 zu den Beispielen und den verschiedenen Arten, die Maske zu handhaben; zur Identität der Gottheit ebenda 28 f. Im Heiligtum des Apollon Hylates in Kourion wie auch anderswo auf Zypern sind Votivterrakotten in Gestalt von Stieren seit der 1. Hälfte des 8. Jh. v. Chr. belegt. Die Stiermasken tragenden Menschenfiguren werden von Young – Halstead Young 1955, 220 (Taf. 11) den ‚ring-dancers‘

und Despoina verehrt wurden, fanden sich rund 140 Terrakottastatuetten von ungefähr 15 cm Grösse, die stehende, in ein Himation gekleidete Figuren mit einem Tierkopf zeigen. **(Abb. 4)** Datiert werden sie ins 2. und 1. Jh. v. Chr., es ist aber eine länger bestehende Tradition dieser Votive vor auszusetzen.<sup>347</sup> Die Vermutung, dass es sich bei den dargestellten Figuren um in den Kult einzuweihende Mysten, und nicht, wie von Perdrizet ursprünglich vorgeschlagen, um theriomorphe Gottheiten handelt, wird durch die Darstellungen auf dem reliefierten Schleier der Despoina bekräftigt. Es finden sich da, auf einem friesartigen Band oberhalb des Saumes, 15 als Tiere verkleidete Personen, bei denen zum Teil auch die Extremitäten tiergestaltig sind. Diese ‚Tiere‘ tanzen und machen Musik.<sup>348</sup> **(Abb. 5)** Verschiedene Hinweise lassen bezüglich des Mysterienkultes von Lykosura auf orgiastische Riten schliessen, zu denen ekstatisches Tanzen – vermutlich in Tiergestalt – und das ‚Zerreißen‘ verschiedener Opfertiere gehört haben sollen.<sup>349</sup> Ritual, Tanz und Verkleidung fanden im Tier das geeignete Instrument zur Annäherung an die Gottheit.

#### II.3.4 Bukolik, Tiergedicht und bunte Geschichten

Im 3. Jh. v. Chr. entstand eine neue Literaturform, die das ländliche Leben der Hirten zu einer idyllischen Gegenwelt stilisierte. Die Erfindung der Bukolik wird Theokrit zugeschrieben; ihr Thema, ausgebreitet auf dem Hintergrund des ruhigen Hirtendaseins in einer friedlichen Landschaft, ist meistens die Liebe.<sup>350</sup> Mit der griechischen Bukolik erschien eine weitere literarische Gattung, das Tierepikiedion. Als ihre Begründerin gilt Anyte von Tegea, eine Dichterin, deren reiches Schaffen um 300 v. Chr. anzusiedeln ist. Mit ihren Gedichten war sie auch für die Hirtendichtung massgebend, und sie liess ihre treffende, unpathetische Beschreibung stimmungsvoller Naturbilder in Grabepigramme für Menschen und Tiere einfließen.<sup>351</sup> Während aber bei Anyte ehrliches Mitgefühl und Tierliebe ihre Verse zu bestimmen schienen, pflegten viele ihrer Nachfolger die Tierepikiedien eher als gelegentliche Spielerei und griffen nicht selten zum Mittel der Übertreibung.<sup>352</sup> Es ging also oft nicht so sehr um das Tier selbst, als vielmehr um die Erzeugung einer Stimmung oder eines Stimmungsbildes, wenn beispielsweise ein toter Delphin am Strand geschildert wird. Dennoch waren wohl viele dieser

---

zugeordnet, ab dem 7. Jh. v. Chr. auftretende Motivgruppen, die sich im Kreis um einen Gegenstand, z. B. einen Baum oder einen Pfeiler, drehen. Vgl. dazu auch Laurens – Louka 1987, 27 mit Anm. 12 und Abb. 14–15.

<sup>347</sup> Jost 2003, 157.

<sup>348</sup> Zu unterscheiden sind vier Musikanten (ein Fuchs und drei pferdeartige Tiere spielen verschiedene Instrumente) und mindestens sechs identifizierbare Tänzer (zwei Schweine, drei Widder und ein Esel), vgl. Jost 2003, 160.

<sup>349</sup> Jost 2003, 161–163. Zur Kultstatuengruppe gehörten ausserdem die ‚Herrin der Tiere‘ Artemis als weitere ‚grosse Göttin‘ Arkadiens und der Titan Anytos. Siehe auch Nilsson 1941, 480 f. zur Nähe der drei weiblichen Gottheiten zueinander und zur Welt der Tiere.

<sup>350</sup> Lesky 1993, 807–811. Zur Rolle der Tiere in den hellenistischen und römischen Liebesromanen (die einem ähnlichen geistigen Umfeld entsprangen) siehe Hübner 1984, 170–173.

<sup>351</sup> Herrlinger 1930, 57–60; Lesky 1993, 829.

<sup>352</sup> Das Tierepikiedion muss auch als eine Variation des ohnehin an Beliebtheit gewinnenden Grabepigrammes gesehen werden. Herrlinger unterscheidet das ernst-sentimentale, das parodistische und das pointierte Epikiedion. Vor allem die Römer pflegten die parodistische Art des Grabepigramms und scheinen der ernsten Form dieser Gattung weniger zugetan gewesen zu sein, siehe Herrlinger 1930, 69. Das Tier war je nach Absicht des Autors reines Mittel zum Zweck, ebenda 93.

Epigramme Auftragswerke für tatsächlich gestorbene Haustiere, und einige von ihnen sind uns entweder auf Stein überliefert oder waren nachweislich dafür geschaffen.<sup>353</sup> Die Tatsache, dass Totenklagen auch für Tiere verfasst wurden, scheint ein Zeichen der Zeit zu sein: Der aufkommende Individualismus, die Sentimentalität sowie der Sinn für die Dinge des Alltags waren der Boden, auf dem sich in hellenistischer Zeit ein reiches „poetisches Schaffen“ verbreitete.<sup>354</sup>

Sowohl das bukolische Thema als auch die Tierepikeden wurden von den Römern übernommen und zu einer neuen Blüte gebracht. Catulls *passer*-Gedicht beispielsweise stellt sich in die Tradition der Totenklagen, wobei der Autor Elemente der ernsten (auch menschlichen) Totendichtung mit der parodistischen mischt und das Epigramm durch den Einbezug der geliebten *puella* Lesbia zum Liebesgedicht werden lässt. Der Vogel, an dessen Stelle Catull in einem anderen Gedicht gerne sein möchte, versinnbildlicht die erotische Dimension der Beziehung.<sup>355</sup>

*Trauert, o Liebesgöttinnen und Liebesgötter / und alle Menschen, die mehr Glück in der Liebe haben!*  
*Der Sperling meines Mädchens ist tot, der / Sperling, Entzücken meines Mädchens,*  
*den sie mehr als ihre Augen liebte. / Denn er war hongisüß und kannte seine*  
*Herrin so gut wie ein Mädchen seine Mutter, / und er bewegte sich nicht fort von ihrem Schoß,*  
*sondern herumspringend bald hierhin, bald dorthin, / piepste er immerzu nur seine Gebieterin an.*  
*Jetzt geht er den dunklen Weg, / jenen, von dem, wie sie sagen, niemand zurückkehrt.*  
*Doch du sei verflucht, böses Dunkel / des Orkus, das alles Schöne verschlingt!*  
*Einen so schönen Sperling hast du mir geraubt. / O böse Tat, o elender Sperling!*  
*Dein Werk ist es, dass meines Mädchens / Augen, vom Weinen geschwollen, rot sind.*<sup>356</sup>

Dass von Catulls Schöpfung neue Impulse ausgingen, zeigen die Gedichte, die das Thema aufnehmen und variieren. Ovid schreibt in elegisch-parodistischer Art über den verstorbenen Sittich seiner Geliebten Corinna,<sup>357</sup> Statius verfasst eine Totenklage über den Löwen des Kaisers Domitian und eine weitere ebenfalls über einen Vogel, den Sittich seines Freundes Melior. Während das Epigramm für den Löwen des Kaisers wenig überraschend in der ernst-sentimentalen Tradition der Tierepikeden steht, ist die elegische Dichtung auf den Vogel wie seine Vorbilder mit ironischen Anklängen und Anleihen aus der menschlichen Grabdichtung verfasst.<sup>358</sup> Schon Ovid spricht in seinem Gedicht von einem Vogelparadies, das sich unter dem eigentlichen Elysium befindet und in dem sich berühmte verstorbene Tierpersönlichkeiten aufhalten. Statius schildert seinerseits das

<sup>353</sup> Herrlinger 1930, 107–109. Im Griechenland des 3. Jh. v. Chr ist die Verbreitung der Steinepigramme auf die Peloponnes beschränkt, während sie sich in den nachchristlichen Jahrhunderten, mit einer Spitze im 2. Jh. n. Chr., auf das ganz römische Reich ausdehnt. In römischer Zeit sind die Verfasser der Inschriften zudem nicht mehr nur Dichter, sondern auch Laien.

<sup>354</sup> Herrlinger 1930, 1 f. Zitat 2.

<sup>355</sup> Bereits Meleagros von Gadara schuf eine ähnliche Verbindung der Geliebten mit ihrem verstorbenen Tier, belies es aber bei einer rein parodistischen Bearbeitung des Themas, vgl. Herrlinger 1930, 78 f.

<sup>356</sup> Catull. 3 (Übersetzung N. Holzberg).

<sup>357</sup> Ov. am. 2, 6. Vgl. Herrlinger 1930, 81–86 Nr. 26.

<sup>358</sup> Stat. silv. 2, 4 (*psittacus eiusdem*) und 2, 5 (*leo mansuetus*). Vgl. Herrlinger 1930, 87–90 Nr. 22. 27.



kostbare Begräbnis des Vogels. Auch Martial und, im 4. Jh. n. Chr., Ausonius pflegten die poetische Form des Tierepikedions. Von Martial ist uns ausserdem das Gedicht an die Hündin Issa seines Freundes Publius überliefert, das, mit wörtlichem Bezug auf Catull und Lesbias *passer*, eine Lobrede auf ein noch lebendes Haustier darstellt.<sup>359</sup>

Bei diesen Tierdichtungen geht es oft nicht um das Tier selbst, sondern um ein poetisches Prinzip; das Tier selbst bleibt Mittel zum Zweck, ja die Unterschiede zwischen Mensch und Tier werden durch die parodistische Variation der menschlichen Totenklage sogar noch betont. Jene Grabepigramme, die zur tatsächlichen Verwendung auf dem Grabstein eines verstorbenen Tieres bestimmt waren, enthalten typischerweise eine Rechtfertigung, die dem vorbeikommenden Leser der erklärt, warum dieses Tier ein eigenes Grab verdient hat. Bezeichnend ist auch, dass, im Unterschied zu den menschlichen Grabinschriften, nicht das verstorbene Tier selbst beklagt wird, sondern vielmehr der Mensch, der den Verlust erlitten hat und darunter leidet.<sup>360</sup> So sehr die Totenklagen für Tiere auf der einen Seite eine ‚neue Nähe‘ zum Menschen aufzeigen, so wird gerade im Ausdruck dieser Nähe auch die Distanz sichtbar.

Vergil folgte in seine Eklogen dem Beispiel Theokrits, fügte der Dichtung jedoch eine aktuelle politische Ebene hinzu.<sup>361</sup> Tiere bilden, ähnlich wie die stilisierte Landschaft, lediglich den Rahmen für das träumerische Bild eines utopischen Arkadiens: Herde und Hirt sind eine friedliche Gemeinschaft und werden durch keine wilden Bestien oder andere Gefahren bedroht.<sup>362</sup> Die *Georgica*, in denen Tiere ebenfalls eine wichtige Rolle spielen, stehen in der Tradition des Lehrgedichts; sie thematisieren die Tiere auf einer sehr realen Ebene, als Thema der Landwirtschaft. Mehr als ein Ratgeber ist diese Literatur aber eine Deutung der Welt im Bild des Kleinen, des täglichen Lebens der Bauern. Den Tieren kommt deshalb auch eine symbolhafte Bedeutung zu;<sup>363</sup> anthropomorphe Beschreibungen von Tieren, ihrem Familienleben und ihren Gefühlen führen zur Feststellung, dass alle Lebewesen in der Liebe verbunden sind:

*So zwingt alles Geschlecht des Erdreichs, Hirten und Herden, / Fische des Meers und Vögel der Luft  
und Tiere der Wildnis, / gleich Verblendung und Brunst; gemein ist allen die Liebe.*<sup>364</sup>

---

<sup>359</sup> Mart. 1, 109.

<sup>360</sup> Herrlinger 1930, 111–113. 120.

<sup>361</sup> Es ist die Zeit des Bürgerkriegs nach der Ermordung Caesars; thematisiert werden sowohl das Chaos als auch dessen in ein goldenes Zeitalter mündende Überwindung, siehe Giebel 2003, 158; Martini u.a. 2000b, 125.

<sup>362</sup> Einen Bruch, der die Zeitumstände spiegelt, erhält die Idylle allerdings gleich im ersten der Gedichte: Ein Hirte muss die soeben geborenen Jungtiere seiner Ziege zurücklassen, da er als von seinem Land Vertriebener unterwegs ist (Verg. ecl. 1, 12–15).

<sup>363</sup> Goguet 2003, 16; Gale 1991, 417 f. Vergil ist stark von Lukrez' *de rerum natura* beeinflusst, das die Gleichheit und Verbundenheit von Mensch und Tier auf der wissenschaftlichen Ebene von Epikurs Atomlehre begründet. Obwohl Vergils Anliegen ein ganz anderes ist, macht er formal bei Lukrez viele Anleihen, siehe z. B. Gale 1991, 414–419.

<sup>364</sup> Verg. georg. 3, 242–244 (Übersetzung R. A. Schröder).

Trotzdem muss der Mensch zuweilen hart durchgreifen, um das Chaos, das die Kraft der Liebe zu verursachen droht, einzudämmen und die Ordnung der Welt wiederherzustellen. Der Umgang des Bauern mit den Tieren ist deshalb nicht immer sanft.<sup>365</sup>

Das Bild, das sich der antike Mensch von den exotischen Tieren weit entfernter Länder machte, war – neben der gegebenenfalls möglichen eigenen Anschauung – geprägt von den Berichten der Historiker, aber auch von Erzählungen weit gereister Händler und Soldaten, deren Geschichten, wenn sie nicht schon bei der Verfassung phantastisch ausgeschmückt worden waren, in der Rezeption oft zu abenteuerlichen Tieranekdoten verfälscht wurden. Herodot lieferte mit seinen Schilderungen der Tierwelt Ägyptens und Asiens Stoff für die ersten Vorstellungen dieser fremden Welten und ihrer Bewohner.<sup>366</sup> In der Nachfolge des Aristoteles, der viele phantastische Geschichten durch eigene Beobachtungen zu widerlegen suchte,<sup>367</sup> entstanden die *paradoxa*, Sammlungen ebensolcher Erzählungen, die in hellenistischer Zeit mit der Erweiterung des geographischen Radius unter Alexander zusätzliche Nahrung erhielten.<sup>368</sup> Die in der Naturgeschichte des Plinius wiedergegebenen Anekdoten führten diese literarische Gattung weiter und folgten dem Geschmack der Zeit, indem sie das Fabelhafte betonten und ausschmückten. In noch stärkerem Masse tat dies Aelian in seinem um 200 n. Chr. verfassten Werk *de natura animalium*. Wie Plinius schöpfte auch er aus den älteren Quellen,<sup>369</sup> überhöhte und dramatisierte die „bunten Geschichten“<sup>370</sup> und deutete sie moralisch aus. Sie heben die Qualitäten des ‚vernunftlosen Tieres‘ im Kontrast zum vernünftigen, aber amoralischen Menschen hervor, indem sie seine praktischen Fähigkeiten, seine Liebe zu Seinesgleichen und zum Menschen, seine Gerechtigkeit und Tugendhaftigkeit demonstrieren. So schreibt er im Epilog zu seinen Tiergeschichten:

*Hier muss ich sagen, wie sehr es mich schmerzt, dass wir die Frömmigkeit vernunftloser Tiere preisen können, den Menschen aber Unfrommheit vorwerfen müssen.*<sup>371</sup>

---

<sup>365</sup> Ausserdem drohen auch Plagen von den Tieren auszugehen, siehe Martini u.a. 2000b, 124; Gale 1991, 422. 426.

<sup>366</sup> Ein Auszug der wundersamen Begebenheiten, die Herodot schildert, findet sich bei Winkler-Horaček 2000, 509–511.

<sup>367</sup> Ein Beispiel ist die Doppelgeschlechtlichkeit der Hyäne, die offenbar schon früh kolportiert wurde. Aristoteles stellte diese Vorstellung richtig. Plinius folgte ihm darin, aber das Bild schien sich dennoch zu halten; im frühchristlichen *Physiologus* ist die Hyäne das Symbol für einen homosexuellen Mann, siehe Mielsch 2005, 47.

<sup>368</sup> Nur wenig Literatur dieser Zeit ist erhalten, es kann aber nachgewiesen werden, dass sie sich in die römische Kaiserzeit tradiert hat und ihrerseits eventuell bereits auf ältere Vorbilder zurückgriff, vgl. Mielsch 2005, 12. 129.

<sup>369</sup> Hübner 1984, 158.

<sup>370</sup> Πουκίλη ιστορία ist der Titel des anderen Hauptwerks Aelians und namensgebend für die von der späteren Literaturwissenschaft geprägte Bezeichnung der Buntstiftstellerei für diese Art der literarischen (nicht auf die Tierwelt beschränkten) Sammlung.

<sup>371</sup> Ail. nat. epilogos (Übersetzung U. und K. Treu). Vgl. Hübner 1984, 162. Noch einmal begegnet uns hier die Frage nach der Tierversunft und dem Menschen als Mängelwesen, diesmal jedoch im Kontext der reinen Unterhaltungsliteratur. Dass Aelian von der stoischen Annahme der Vernunftlosigkeit der Tiere ausgeht und dadurch ihre Leistungen und Fähigkeiten umso höher bewertet, macht ihn für einige (Dierauer 1977, 224; Martini u.a. 2000a, 69; Hübner 1984, 156) zum Stoiker, könnte meiner Meinung nach aber auch der

Über gewisse Tiere hielten sich so hartnäckig Fabelgeschichten, die in immer neuen Erzählungen und auch in bildlichen Darstellungen ausgemalt und variiert wurden. Plinius und Aelian erwähnen beispielsweise den Schatten der Hyäne, der andere Tiere betäuben soll, so dass sie unbeweglich und stumm werden.<sup>372</sup> Das Gnu soll mit seinen Blicken töten können und Feuer speien.<sup>373</sup> Einige dieser *mirabilia* beruhen auf zufälligen historischen Begebenheiten, wie sich an der unheilvollen Verbindung von Elephant und Python zeigen lässt:

*In Afrike gibt es Elefanten jenseits der an den Syrten gelegenen Wüsten auch in Mauretanien, ferner, wie bereits gesagt, bei den Äthiopiern und Troglodyten; die grössten aber bringt Indien hervor, wie auch die in beständiger Feindschaft mit ihnen lebenden Schlangen, die ihrerseits ebenfalls von solcher Grösse sind, dass sie einen Elefanten leicht umschlingen und in den Windungen des Knoten ersticken können. Der Kampf aber findet zugleich sein Ende für beide, denn der Besiegte erdrückt beim Fallen durch sein Gewicht die Schlange, die ihn umschlungen hat.*<sup>374</sup>

Die Geschichte ist aus dem Bericht des Agatharchides bei Diodor bekannt, der von einer speziellen Jagdmission im Auftrag von Ptolemaios II. im heutigen Sudan handelt. Während der Jagd auf Elefanten, die man als Kriegstiere gebrauchen wollte, stiessen die Jäger auf eine Riesenschlange, die sie ebenfalls einfingen und zu Ptolemaios nach Alexandria brachten. Elephant und Riesenschlange scheinen seither in der Wahrnehmung der Menschen eng verbunden gewesen zu sein und inspirierten zu phantastischen Geschichten.<sup>375</sup>

## II.4 Tiere als Gegenstand der bildenden Kunst

Die mediterranen Kulturen der Bronzezeit kannten bereits vielfältige Arten der Tierdarstellung. Auf minoischen Vasen, Wand- und Bodenmalereien oder Fayenceplaquetten finden wir Tintenfische, Delphine und andere Meeresbewohner, Ziegen, Wildschweine und Vögel.<sup>376</sup> Der Stier ist ein wiederkehrendes Element der minoischen Ikonographie, wie man beispielsweise aus den

---

naheliegende Ausgangspunkt in einer von stoischem Gedankengut geprägten Welt sein (siehe oben II.2.1) Hübner 1984, 173 meint, „die religiös-sentimentale Aufwertung der Tierwelt auf Kosten der Menschen ... könnte historisch aus dem Heilsbedürfnis jener Epoche erklärt werden.“ Wie wir gesehen haben (oben II.2.3) kommt auch Plinius bei gleicher Ausgangslage zu einem ähnlichem Schluss wie Aelian.

<sup>372</sup> Plin. nat. 8, 106; Ail. nat. 6, 14.

<sup>373</sup> Plin. nat. 8, 77; Ail. nat. 7, 5. Vgl. Mielsch 2005, 60 f.

<sup>374</sup> Plin. nat. 8, 9, 32 (Übersetzung R. König).

<sup>375</sup> Mielsch 2005, 54 f.

<sup>376</sup> Oulié 1926, 33–43 Nr. 5–10 (Ziegen). 40–43 Nr. 17 (Wildschwein). 55–78 Nr. 26–52 (Vögel). 85–99 Nr. 53–78 (Fische und Delphine). 100–113 Nr. 82–97 (Tintenfische). 123–138 Nr. 116–132 (andere Meeresbewohner).

Wandmalereien von Knossos, aber auch von Sarkophagmalereien oder Gemmen weiss.<sup>377</sup> Auch die mykenische Kultur bildete Tiere in verschiedenster Weise ab: Beispiele dafür sind Jagddarstellungen mit Löwen oder anderen wilden Tieren,<sup>378</sup> Tierkopfgefässe,<sup>379</sup> Tierfiguren aus Ton<sup>380</sup> sowie Tierdarstellungen auf Gefässen und Geräten.<sup>381</sup> Mensch und Tier waren in der Bildwelt dieser Kulturen beide vertreten, eine Tatsache, die sich mit dem Einbruch der dunklen Jahrhunderte änderte. Die bildliche Darstellung des Menschen ging vorübergehend verloren, und auch das Tier musste zugunsten des ornamentalen Dekors zurücktreten. Die Vasenmalerei verwendete seit dem 10. Jh. v. Chr. vorwiegend geometrische Formen zur Verzierung, zu denen aber vereinzelt bereits Abbildungen von Tieren treten.<sup>382</sup> Vor allem Darstellungen von Pferden auf Vasenbildern oder als Teile von Gefässen, auf Deckeln oder als Protomen treten früh auf. Das Rind findet sich ebenso bald, allerdings vor allem als plastische Votivgabe aus Terrakotta oder Bronze in Heiligtümern.<sup>383</sup> Auf den geometrischen Vasen des 8. Jh. v. Chr. erscheinen Tierdarstellungen – häufig sind es Vögel, Rehe oder Ziegen – als Teil der Prothesisszenen,<sup>384</sup> in Jagddarstellungen<sup>385</sup> oder auch als einzelne Figuren.<sup>386</sup> Bereits hier findet sich die Form des umlaufenden Tierfrieses,<sup>387</sup> der auch die Vasen des orientalisierenden Stils des 7. und 6. Jh. v. Chr. prägte. Die korinthische Vasenmalerei bildete überwiegend Tiere ab: Löwen, Panther, Ziegen, Hirsche, Eber, Vögel und Mischwesen bevölkern in parataktischer Reihung oder antithetischer Gegenüberstellung in Zweier- oder Dreiergruppen die

<sup>377</sup> Oulié 1926, 19–29 Nr. 1–4; Müller-Karpe 1983, 82–85 Abb. 27–32 (auch mykenische Stierdarstellungen). Solche frühen Tierdarstellungen kultischer oder mythischer Bedeutung sind im ganzen europäischen und vorderasiatischen Raum der Bronzezeit verbreitet, siehe Müller-Karpe 1983, 77–93 mit Abb.

<sup>378</sup> Vgl. Guggisberg 2008, 330–333. Die Darstellung der Jagd auf Löwen oder später auch auf einheimische Wildtiere ist eines der wenigen figürlichen Motive, die über das Ende der mykenischen Kultur hinaus auch in den *dark ages* in Gebrauch waren.

<sup>379</sup> Zum Beispiel Stierrhyta aus Mykene im Athener Nationalmuseum (Athen, NM 2974 und 241).

<sup>380</sup> Siehe z. B. Guggisberg 1996, Taf. 28, 1. 2 Nr. 391. Taf. 34, 7 Nr. 448. Taf. 49, 8 Nr. 654. Zu anderen Beispielen in europäischen Gebieten der Bronzezeit, vgl. Müller-Karpe 1983, 66 Abb. 5. Zur Funktion als Opfergabe siehe ebenda 65 und Guggisberg 1996, 301, grundlegend 330–341.

<sup>381</sup> Zum Beispiel zwei goldene Becher mit einer Stierjagd (Athen, NM 1758 und 1759) oder eine Vase mit Meerestieren (Athen, NM 9152).

<sup>382</sup> Die Dekoration der attisch protogeometrischen Keramik ist auf wenige Ornamente beschränkt, und die frühgeometrische Phase erweitert das Repertoire nur geringfügig. Trotzdem sind in beiden Phasen bereits einzelne Pferdedarstellungen zu finden, vgl. Coldstream 1968, 8–5 Taf. 1 k. Obwohl die menschliche Gestalt das am häufigsten abgebildete Sujet der griechischen und römischen Kunst ist, erscheint das Tier als erstes figürliches Objekt der hellenischen Kultur und markiert den Übergang von der ornamentalen zur bildlichen Darstellung. Der Schritt vom Ornament zur Abbildung des Menschen verläuft über das Tier, wobei dieses selbst die Form eines Ornaments anzunehmen scheint: „L’animal est réduit à un schéma, à une formule d’algèbre: sa personnalité se trouve effacé par une esthétique abstraite.“ Morin 1911, 14. Siehe auch Martini u.a. 2000a, 70. Zur Kontinuität von keramischen Tierdarstellungen während der *dark ages* siehe Guggisberg 1996, 357–360.

<sup>383</sup> Zum Pferd siehe Martini u.a. 2000a, 70, zum Rind Schmaltz 1983, 101. Auch hier scheint die Votivgabe das reelle Opfer zu ersetzen, siehe ebenda 103–105.

<sup>384</sup> Schmolder-Veit 2008, 126 f. interpretiert diese Tiere einleuchtend als die beim Begräbnis dargebrachten Totenopfer. Zur symbolischen Deutung im Sinne der homerischen Tiergleichnisse als Wehrlosigkeit gegenüber dem Tod siehe Stähler 1983, 55–57.

<sup>385</sup> So auf einer attisch geometrischen Kanne des 8. Jh. v. Chr. in Boston (Museum of Fine Arts 25.42). Vgl. auch Schauenburg 1969, 14.

<sup>386</sup> Stähler 1983, 52.

<sup>387</sup> Stähler 1983, 51 f. „Der umlaufende Tierfries ist folglich eine Neubildung innerhalb der geometrischen Vasenmalerei Athens, die sich nach Zeit und Kunstkreis fest eingrenzen lässt.“ (ebenda 52). Zu möglichen orientalischen Vorbildern 52 f.

umlaufenden Frieze der Gefässe. Es handelt sich hier vornehmlich um die Tiere der „Welt des Draussen“<sup>388</sup>, also Wildtiere, denen die Welt des Menschen gegenüberstand. Bereits im Protokorinthischen und dann zunehmend ab dem Frühkorinthischen hielt die menschliche Welt aber in der Vasenmalerei Einzug, wurde in die Tierwelt integriert, gewann schliesslich die Oberhand und verdrängte die Tiere in Nebenfrieze und Randgruppen.<sup>389</sup> Auch die protoattischen Vasen zeigen diese Tendenzen,<sup>390</sup> und die grossen Gefässe der attisch schwarzfigurigen Malerei kennen nach wie vor die Reihung von Tieren oder Tierkampfgruppen in untergeordneten Friesen, gut zu sehen am Dinos des Gorgo-Malers oder am Klitiaskrater.<sup>391</sup> In den Hauptbildfeldern erschienen nun Szenen der Mythologie oder des täglichen Lebens, in denen Tiere nur attributiven Charakter haben. Das sechste Jahrhundert brachte aber auch erste Bilder von Mensch und Tier-Begegnungen hervor, die nicht gewaltsamer oder praktischer Natur sind, sondern von einer Gefühlsbeziehung zeugen, wie sie beispielsweise Hund und Herr – in diesem Fall Polydeukes – auf einer Amphore des Exekias verbindet.<sup>392</sup> Die dargestellten Tiere sind nun nicht mehr nur vornehmlich jene der wilden Natur, sondern auch die Gefährten des Alltags, also Nutz- und Haustiere. Den mythologischen Szenen verdanken wir eindruckliche Umsetzungen des Verwandlungsthemas: Eine etruskische Hydria im Museum of Art in Toledo zeigt die ins Wasser springenden Piraten, die von Dionysos in Delphine verwandelt werden.<sup>393</sup> (**Abb. 6**) Bei fünf der sechs kopfüber ins Meer Stürzenden sind Kopf und Oberkörper bereits die eines Delphins, während die Beine noch menschlich sind. Der ganz links abgebildete Seemann hingegen hat noch seinen menschlichen Kopf, ebenso seine Arme und den Rest des Oberkörpers, besteht aber von der Hüfte an abwärts aus einer Schwanz- und Rückenflosse. Neben ihm, vom Bildrand hereinragend, gibt eine Efeuranke Zeugnis von der Anwesenheit des Gottes. Auf einer Siana-Schale in Boston ist die Verwandlung der Gefährten des Odysseus abgebildet.<sup>394</sup> (**Abb. 7**) In der Mitte der Szene steht Kirke und nimmt von dem rechts von ihr stehenden Gefährten einen Kelch entgegen. Der Mann muss bereits daraus getrunken haben, denn wie die anderen um die zentrale Gruppe versammelten Gestalten hat er den Kopf eines Tieres.<sup>395</sup> Jeder der Gefährten trägt auf

<sup>388</sup> Winkler-Horaček 2000, 236.

<sup>389</sup> Winkler-Horaček 2000, 236–238. Themen dieser menschlichen Welt sind, neben den omnipräsenten Jagddarstellungen, Symposien, Abschieds- und Hochzeitszüge, vgl. CVA Paris, Louvre (8 III C a) Taf. 24, 3–4; CVA Kassel (2) Taf. 49; CVA Taranto (2 III C d) Taf. 1, 4–6; CVA Basel (1 III C) Taf. 13, 3; CVA Orvieto, Museo Claudio Faina (1 III C) Taf. 1, 1.

<sup>390</sup> Zum Beispiel auf der Amphora des Analatos-Malers in Paris (Louvre CA 2985) und auf dem Krater in München (Staatl. Antikensammlungen 6077) oder der Amphora des Polyphem-Malers in Eleusis (Arch. Mus. 2630).

<sup>391</sup> Dinos des Gorgomalers: Paris (Louvre E 874); Klitiaskrater: Florenz (Museo Archeologico 4209). Auf den Kleinmeisterschalen richtet sich der Fokus noch einmal auf das nun sehr fein gezeichnete Tier, siehe dazu Morin 1911, 167–172. Erwähnt seien an dieser Stelle auch die sogenannten Pferdekopfamphoren, die beidseitig eine Pferdeprotome zeigen, vgl. Simon 1981, 79.

<sup>392</sup> Rom (Mus. Vat. 344/Mus. Gregoriano Etrusco 16757), um 530 v. Chr.

<sup>393</sup> Toledo (Museum of Art 82.134), 510–500 v. Chr.

<sup>394</sup> Boston (Museum of Fine Arts 99.519), 560–545 v. Chr. Namengebendes Stück des Malers von Boston C.A. (Circe-Acheloos).

<sup>395</sup> Die Köpfe dieser beiden zentralen Figuren sind zwar nicht erhalten, aber beim Mann ist deutlich eine auf die Schulter fallende Mähne zu erkennen. Zwischen den beiden sitzt ein dem verwandelten Gefährten zugewandter Hund, der gemäss Padgett 2003, 336 f. auf den Symposionskontext deutet. Auch die andere Seite der Schale

seinem (noch) menschlichen Körper einen anderen Tierkopf: Löwe, Hahn, Pferd, Wolf, Panther und Ziege sind so versammelt. Von links stürmt mit gezogenem Schwert Odysseus heran, um die Gefährten zu befreien. Eine (rotfigurige) nolanische Amphora zeigt auf der Vorderseite die sitzende Kirke mit einem Skyphos in der Linken und einem Stab in der Rechten. Von ihr entfernt sich, mit dem Rücken zum Betrachter, ein Mann mit dem Kopf und dem Schwanz eines Schweines, der sich voller Erstaunen an sein tierisches Haupt greift.<sup>396</sup> Mit dem rotfigurigen Stil und der verfeinerten Technik erweiterten sich die Möglichkeiten der Tierdarstellung; das Repertoire vergrößerte sich auf fast alle dem Menschen bekannten Lebewesen. Das Tier ist nun in der Regel Teil einer komponierten, von Menschen bestimmten Szene und nur noch selten autonome Bilddarstellung.<sup>397</sup> Speziell erwähnenswert scheinen mir jene Tiere, die als Geschenke von *erasten* an ihre *eromenoi* dargestellt werden. Es sind dies vorwiegend Hasen, Hähne, Rehe, Hirsche und Geparden,<sup>398</sup> die der Liebhaber seinem Geliebten überreicht und für die er die entsprechende sexuelle Gegengabe erwartet. Seit der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. finden sich diese Szenen immer wieder in verschiedenen Kompositionen, aber mit derselben Bedeutung.<sup>399</sup> Die als Werbegeschenke verwendeten Tiere waren immer die gleichen und erhielten so eine erotischen Konnotation, die sich auf ihre ikonographische Verwendung in anderen, späteren Bildformen übertrug.<sup>400</sup>

Der griechischen Plastik verdanken wir zahlreiche Abbildungen von Tieren in den verschiedensten Formen: „And so we find animals depicted throughout the history of Greek art, in relief, in the round, in every available material, either as part of a scene or as single representations. They appear on the pediments and friezes of the temples, as finials and waterspouts, as tomb monuments, votive offerings, parts of utensils, and quite generally as emblems on coins and gems.“<sup>401</sup> Einige Tiere waren schon in der Klein- und Geräteplastik der Bronze- und frühen Eisenzeit häufig vertreten, so das Pferd, das Rind und der Löwe.<sup>402</sup> Letzterer ist auch in der Grossplastik der archaischen Zeit in eindrücklichen Beispielen erhalten: Erinnert sei an den liegenden Löwen von Milet (**Abb. 8**), an jene entlang der

---

thematisiert mit dem Kampf von Herakles gegen den mischgestaltigen Acheloos das Thema der Verwandlung. Das Innenbild zeigt ausserdem eine Sphinx.

<sup>396</sup> Berlin (Staatliche Museen F 2324, ARV<sup>2</sup> 1014, 6), 440 v. Chr.

<sup>397</sup> Zum Beispiel London (BM E 448, ARV<sup>2</sup> 992, 65 und D 51, ARV<sup>2</sup> 1000, 201), beide Achilles Maler, um 460 v. Chr.; Basel (Antikenmuseum Kä 404, Para 447, 2bis), Barclay Maler, 475–425 v. Chr.; Paris (Louvre S 1677, ARV<sup>2</sup> 1344, 1), Suessula Maler, 425–375 v. Chr.

<sup>398</sup> Zur Identifizierung des gefleckten Katzentieres siehe Koch-Harnack 1983, 105 f.

<sup>399</sup> Zum Beispiel Paris (Louvre G 141); Rom (Villa Giulia 50384) oder Tarquinia (Mus. Naz. 701). Oft sind die Bilder mit Jagd- oder Hahnenkampfszenen verbunden, die zur Erziehung der jungen *eromenoi* durch die älteren *erasten* gehörte und aus denen sich die Gestalt des ‚Lieblingstieres‘ erklärt, vgl. Koch-Harnack 1983, 80. 93–105.

<sup>400</sup> Zum Beispiel als Attribute in Erosdarstellungen oder auf Grabreliefs, siehe Koch-Harnack 1983, 221–227; Woysch-Méautis 1982, 61 f.

<sup>401</sup> Richter 1930, S. X.

<sup>402</sup> Siehe Richter 1930, 3 f. 15. 19 f. Zur Diskussion, ob der Löwe im damaligen Griechenland noch vorkam, siehe Richter 1930, 3; Hölscher 1972, 7; Vermeule 1972, 51; Winkler-Horaček 2000, 235 f. Im Zusammenhang mit dem Löwen ist der orientalische Einfluss besonders offensichtlich, siehe Müller-Karpe 1983, 74–76 Abb. 1–6.

Strasse zum Letoheiligtum auf Delos und an die Panther des Artemistempels auf Korfu.<sup>403</sup> Gerade als plastischer Schmuck an archaischen Tempeln wurden Löwen oft abgebildet, wie mehrere Giebel und Friese von der Athener Akropolis zeigen.<sup>404</sup> Die häufigste Verwendung plastischer Tierstatuen war aber jene als Votivgabe in Tempeln oder Heiligtümern. Auf der Akropolis in Athen stand eine von Myron geschaffene Kuh aus Bronze, die bereits in der Antike wegen ihrer Lebensechtheit berühmt war.<sup>405</sup> Tiere wurden in allen Formen der Gottheit gewidmet: Neben der Klein- und Grossplastik aus Bronze, Terrakotta, Marmor oder Elfenbein sind auch Gefässe oder Geräte mit Tiermotiven als Votivgaben überliefert.<sup>406</sup> Abbildungen von Menschen, die Tiere darbringen, beispielsweise weibliche Terrakottafiguren mit einem Vogel in der Hand, müssen ebenfalls in diesem Zusammenhang gesehen werden.<sup>407</sup> Besonders viele Tiervotive sind aus Artemisheiligtümern bekannt, was mit der Verehrung der Göttin als *potnia theron* zusammenhängt.<sup>408</sup> Reliefs, Statuetten und Statuen von Vögeln, Rindern, Rehen, Ziegen, Hunden und auch von Fröschen und Schildkröten sind archäologisch belegt.<sup>409</sup> Andere Gottheiten empfangen vor allem die von ihnen bevorzugten Tiere; also Poseidon Fische und Delphine, Hera Kühe, Athena Eulen, und im Zeusheiligtum in Olympia fanden sich besonders viele Pferde.<sup>410</sup> Auch die Grabplastik brachte viele Tierdarstellungen hervor, sei es im Relief oder rundplastisch; aus dem Kerameikos kennen wir die Grossplastik eines Stiers und eines Hundes,<sup>411</sup> als freistehende Grabfiguren oder als Teile von Grabbauten waren auch Löwen<sup>412</sup> sehr häufig. Auf Grabstelen waren neben Hunden und Löwen auch Pferde, Vögel, Schlangen, Hasen abgebildet.<sup>413</sup> Hervorragende Abbildungen liefert auch der Tempelschmuck der klassischen Zeit: Die Metope des Zeustempels in Olympia mit dem Kampf von Herakles und dem kretischen Stier<sup>414</sup> und die Opfertiere und Pferde auf dem Parthenonfries<sup>415</sup> gehören zu den besten Darstellungen dieser Tierarten. Während die Votivgaben und die frühe Architekturplastik die Tiere noch weitgehend autonom zeigen, sind sie hier bereits in den Kontext der mythologischen oder historischen Erzählstruktur eingebunden

<sup>403</sup> Panther von Korfu (Corfu Museum); Löwe von Milet: Berlin (Staatliche Museen 1790); Löwen auf Delos *in situ*.

<sup>404</sup> Vgl. Hölscher 1972, 69–77.

<sup>405</sup> Die Kuh soll eine Weihgabe für die Göttin Athena gewesen sein. Neben zahlreichen Epigrammen (*Anthologia Palatina*) sind uns die Berichte von Cicero (Cic. Verr. 2, 4, 60) und Plinius (Plin. nat. 34, 57) bekannt.

<sup>406</sup> Bevan 1986, 7. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die Weihung des Objekts um des abgebildeten Tieres willen geschah.

<sup>407</sup> Bevan 1986, 41 f.

<sup>408</sup> Artemis war nicht die einzige Göttin, in der die Herrin der Tiere fortlebte, aber ihre Nähe zur Natur und den Tieren machte sie zur häufigsten Erscheinungsform dieser Gottheit, vgl. Bevan 1986, 12–14.

<sup>409</sup> Bevan 1986, 42–44 (Vögel). 92–95 (Rinder). 106 f. (Rehe). 121 f. (Hunde). 153 f. (Frösche). 160–162 (Schildkröten). 173–175 (Ziegen).

<sup>410</sup> Bevan 1986, 47 f. (Eule). 88–90 (Kühe). 133 f. (Fische). 141–143 (Delphine). 201 (Pferde), vgl. dazu ebenda 335 f. Kein Tier war aber ausschliesslich auf eine Gottheit beschränkt. Zur Frage, ob die geweihten Tierdarstellungen das reale Tieropfer ersetzen sollten, siehe Bevan 1986, 320–322.

<sup>411</sup> Richter 1930, Taf. 34 Abb. 103 und Taf. 54 Abb. 170, beide *in situ*.

<sup>412</sup> Vermeule 1972, 54–56.

<sup>413</sup> Pferde, Hasen und Vögel sind in der Regel mit dem Verstorbenen zusammen dargestellt. Hunde können mit oder ohne den Menschen abgebildet sein, während Löwen und Schlangen vornehmlich autonom erscheinen, vgl. Woysch-Méautis 1982, Nr. 24. 68. 162. 261. 320. 335. 358; Richter 1930, Taf. 58 Abb. 183.

<sup>414</sup> Paris (Louvre MA 716).

<sup>415</sup> Zum Beispiel London (BM 1816,0610.80. 1816,0610.84. 1816,0610.87).

und erscheinen, ähnlich wie in der Vasenmalerei, als Elemente einer übergeordneten Handlung. Die grossen mythologischen Figurengruppen hellenistischer und römischer Zeit – ich denke an Laokoon oder den Farnesischen Stier<sup>416</sup> – sind dafür weitere Beispiele. Das Interesse des Hellenismus an der Natur und dem Genre kam der Darstellung des Tieres entgegen; der Ganswürger<sup>417</sup> wäre hier zu nennen, aber auch Szenen auf Mosaiken und in der Malerei. Wandmalereien bzw. Pinakes schmückten in hellenistischer Zeit Grabkammern, Heiligtümer und Wohnhäuser, wobei letztere für unser Thema besonders relevant sind, da sich hier das Stillleben und die Landschaftsmalerei entwickelten. Wie Plinius berichtet, bildeten die hellenistischen Maler Antiphilos und Peiraikos vor allem das Alltagsleben ab. Während Antiphilos für seine lächerlichen, karikaturhaften Figuren (*grylloi*) bekannt war, malte Peiraikos „Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und Ähnliches und erhielt deshalb den Beinamen der ‚Schmutzmalers‘ (*rhyparographos*)“<sup>418</sup>. Was an solchen und anderen griechischen Kunstwerken verloren ging, ist indirekt in Mosaik und Malerei der Römer erhalten: Die in der römischen Wandmalerei abgebildeten Pinakes sind wohl auf tatsächliche, im griechischen Wohnhaus aufgestellten Klappbilder zurückzuführen. Ähnlich verhält es sich mit der Grossbildmalerei bzw. den Mosaiken: Zwei römische Mosaikbilder aus der Villa Hadriana,<sup>419</sup> die Kämpfe unter Tieren bzw. zwischen Tieren und Kentauren in einer felsigen Landschaft zeigen, verweisen auf hellenistische Vorbilder. Dem Nilmosaik von Palestrina (**Abb. 9**) liegt wohl eine von Alexandria aus unternommene hellenistische Expedition zugrunde, die ihren Niederschlag in Bildern wie diesem schon zur Zeit Ptolemaios VI. Philometor fand.<sup>420</sup> Weitere, römische Beispiele sind die Mosaiken von Piazza Armerina mit den ausführlichen Darstellungen der Tierjagd in Asien und Afrika oder die Wandmalereien der Casa di Romolo e Remo in Pompeji (beide *in situ*), wo verschiedene exotische Tierarten versammelt sind.<sup>421</sup> Ein beliebtes Thema waren auch Orpheus-Darstellungen, die die Möglichkeit zur Abbildung einer grossen Vielfalt von Tieren boten und in spätantiker Zeit eine Projektionsfläche für christliche Paradiesvorstellungen wurden.<sup>422</sup> Ähnlich sind wohl die Hirtendarstellungen auf Sarkophagen oder in der Grabmalerei zu deuten.<sup>423</sup> In Herculaneum und Pompeji finden sich schliesslich auch zahlreiche Stillleben mit Tieren des Alltags – Fische, Vögel und Hasen mit Früchten – sowie verschiedenste Tierdarstellungen in Wandmalereien und Bodenmosaiken.<sup>424</sup>

Die hier gegebene Übersicht ist fern jeder Vollständigkeit und soll nur eine Idee geben von der Vielfältigkeit und Präsenz von Tieren in bildlichen Darstellungen aller Art. Zum Abschluss seien

<sup>416</sup> Rom (Mus. Vat. 1059. 1064. 1067) bzw. Neapel (NM 6002).

<sup>417</sup> München (Glyptothek 268).

<sup>418</sup> Plin. nat. 35, 112 (Übersetzung I. Scheibler).

<sup>419</sup> Rom (Mus. Vat. 138); Berlin (Staatl. Museen Mos. 1).

<sup>420</sup> Scheibler 1994, 122 f. 126–128. 178–180; Mielsch 2005, 15. Nilmosaik: Palestrina (Museo Nazionale Prenestino, Palazzo Colonna Barberini).

<sup>421</sup> Mielsch 2005, 55 f.

<sup>422</sup> Zum Beispiel Berlin (Staatl. Museen Mos. 72).

<sup>423</sup> Toynbee 1973, 283 f. 288–294 Taf. 136. 138. 140. 141.

<sup>424</sup> Herculaneum: Neapel (NM 8644. 8753. 8759). Siehe auch Croisille 1965, Taf. 34–44. 59–61. 89, zur Deutung der Stillleben ebenda 11–16. Berühmt ist das *cave canem*-Mosaik aus Pompeji: Neapel (NM 110666).



deshalb noch ein paar weitere Beispiele aus anderen Kunstgattungen herausgegriffen: Spiegel<sup>425</sup> können mit auf dem Rand umlaufenden Tieren (Hasen, Hündchen, Hähne) gesäumt sein, Griffe von Geräten<sup>426</sup> und Schmuck<sup>427</sup> in Tierform sind sehr häufig, ebenso Lampen<sup>428</sup> oder Gefässe<sup>429</sup>. Kleine Terrakottastatuetten – beispielsweise von Hunden mit ihrer Beute<sup>430</sup>, beladenen Maultieren<sup>431</sup> oder einem auf einem Tisch liegenden Fisch<sup>432</sup> – sind seit archaischer Zeit belegt. Wertvolles Geschirr, so ein grosser Silberteller aus dem Silberschatz von Graincourt<sup>433</sup>, wurde mit Tierfiguren verziert.

#### II.4.1 Das Tier als Symbol

Kunst und Literatur verarbeiteten mit Hilfe des Tieres dieselben Themata. Der Kampf gegen die Natur im Symbol des wilden Tieres war ein häufiges ikonographisches, aber auch literarisches Schema; die kämpfende, ordnende Hand gehört dabei einem Gott, einer Göttin oder einem Helden. Die Kräfte des wilden Tieres konnten auch übertragen werden: Sein Bild, sei es auf dem Schild des Kriegers angebracht oder als Skalp über seinen Körper gezogen, verlieh seinem Träger eben jene Stärke und Wildheit, die es beim Gegner zu bezwingen galt.<sup>434</sup> In gewissen Fällen ist ein konkreter Bezug zwischen Kunst und Literatur auszumachen: Auf attischen Vasen des 6. Jh. v. Chr. finden sich Tierkampfszenen zwischen einem Löwen und einem Stier oder einem Eber in einem untergeordneten Fries, während der Hauptfries eine Kampfszene aus der Ilias zeigt. Eine Verbindung zu den homerischen Tiergleichnissen scheint sich in diesem Fall anzubieten.<sup>435</sup> Darstellungen des im Epos verschriftlichten Mythos waren häufige Themen der Vasenmalerei; die Entführung der Europa durch Zeus ist eines der ältesten mythologischen Motive überhaupt, in allen Kunstgattungen.<sup>436</sup>

Die bukolischen Themen der Literatur fanden in hellenistischer und römischer Zeit auch Eingang in die Bildkunst und wurden zu einem beliebten Motiv. Die Rekonstruktion der ländlichen Idylle ermöglichte die Schaffung einer real erlebbaren Gegenwelt in den Räumen und Gärten der Wohnhäuser oder auch als Wunschvorstellung für das Leben nach dem Tod. Direkt mit den Schilderungen exotischer Welten in der Buntschriftstellerei in Verbindung gebracht werden können die grossen Nildarstellungen wie jene von Palestrina oder auch die Jagdmosaike von Piazza Armerina. Dabei wird deutlich, dass die schriftliche Überlieferung, kombiniert mit der praktischen Anschauung

---

<sup>425</sup> Paris (Louvre Br 1687 und Br 1691), beide griechisch und aus dem 5. Jh. v. Chr.; Br 1691 mit dem seltenen Beispiel eines Affen, der von einem Fuchs verfolgt wird.

<sup>426</sup> Kannenhenkel in Gestalt eines Löwen: München (Staatliche Antikensammlung 9.293 WAF), 6. Jh. v. Chr.

<sup>427</sup> Anhänger in Form eines Widderkopfes: London (BM GR 1895), 450–400 v. Chr.; Armreif mit Löwenattachen: New York (Metropolitan Mus. 7451.3560), 450–400 v. Chr.

<sup>428</sup> Lampen in Form eines Dromedars: Paris (Louvre Br 4466 und Br 428), 4. Jh. v. Chr. bzw. römisch.

<sup>429</sup> Gefäss in Form einer Ente: Paris (Louvre H 100), 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.

<sup>430</sup> Paris (Louvre CA 1423), 525–475 v. Chr.

<sup>431</sup> Paris (Louvre D 448), 4. Jh. v. Chr.

<sup>432</sup> Paris (Louvre CA 628), 5. Jh. v. Chr.

<sup>433</sup> Paris (Louvre BJ 2214), 3. Jh. n. Chr. Der Teller (Dm 34.5 cm) zeigt verschiedene Tierdarstellungen auf dem Rand, vor allem Fische und Vögel sowie vier Altäre mit Opfertieren. Im Tondo in der Mitte sind ebenfalls Meerestiere zu sehen.

<sup>434</sup> Martini u.a. 2000a, 71 f.; Schnapp-Gourbeillon 1981, 198 f.

<sup>435</sup> Vgl. Schmaltz 1983, 109; Hölscher 1972, 103 f., relativierend 11–13.

<sup>436</sup> Alexandridis 2008, 302.

bzw. daraus gewonnenen Vorlagen, die beste Wiedergabe der fremden Tierarten lieferte: Hellenistische und frühkaiserzeitliche Darstellungen sind genauer als die späteren, durch phantastische Attribute verfälschten Bilder.<sup>437</sup> Ein gutes Beispiel ist der ‚Kynokephalos‘, also der Hundsköpfige, eine Bezeichnung, die in der Antike für den Pavian verwendet wurde. Während die verschiedenen Affen – einschliesslich der später ebenfalls missverstandenen ‚Sphinx‘, einer Meerkatzenart – auf dem aus dem 2. Jh. n. Chr. stammenden palestrinischen Nilmosaik naturgetreu dargestellt sind, wurde aus dem Pavian auf einem Mosaik des 4. Jh. n. Chr. in Rimini ein Mensch mit einem Hundekopf.<sup>438</sup> Der Hersteller des Bildes verfügte offenbar nur über leicht irreführende Beschreibungen, die ohne genaue Vorlage zu falschen Resultaten führen konnten. Ebenso wie die Buntschriftstellerei neigte also auch die entsprechende Bildkunst dazu, ein Eigenleben fern der Realität zu entwickeln.

Ist der wesentliche Unterschied zur Literatur trotzdem der, dass „die bildlichen Darstellungen stets funktional gebunden“<sup>439</sup> sind? Die meisten Tiermotive auf Gefässen wurden in einem bestimmten Kontext verwendet; es fand eine bewusste Entscheidung für die Auswahl der dargestellten Tiere statt. Am Beispiel der korinthischen Tierfriese liesse sich dies dahingehend interpretieren, dass die chaotische und wilde Tierwelt in eine (parataktische) Ordnung gebracht wurde, um ihre Kräfte einzuschränken und das menschliche Leben nicht zu gefährden.<sup>440</sup> Einen Schritt weiter gehend lassen sich diese Darstellungen konkret in den historischen Kontext ihrer Entstehungszeit einbinden: Die Koloniegründungen und die Entstehung der Poliskultur verlangten ausserhalb und innerhalb Griechenlands nach Mitteln der Bewältigung, nach Ausdruck, nach Symbolen, die die soziokulturellen Umwälzungen sichtbar machten.<sup>441</sup> Die korinthischen Tierfriese können aber – ob alternativ oder ergänzend – auch als Tribut an Artemis verstanden werden, die bei den Siedlern der Kolonialzeit besonders beliebt war und zu den mächtigsten Gottheiten des 7. Jh. v. Chr. gehörte. In den verschiedenen Tieren wurde das Reich der Göttin sichtbar – einerseits als friedliches

---

<sup>437</sup> Mielsch 2005, 14; Mielsch 1986, 750–753. 756–758.

<sup>438</sup> Mielsch 2005, 16–21. Vgl. dazu Lorenz 2000, 762–763: „Wie die anderen besprochenen exotischen Tiere und ihre fabelhaften Eigenschaften sind diese Tiernaturen wichtig, weil sie die Veränderung im Realitätsbezug so deutlich machen wie kaum ein anderes Thema der Kunst.“ Was diesen ikonographischen Bruch in der Spätantike herbeiführte, bleibt allerdings offen.

<sup>439</sup> Schmaltz 1983, 100.

<sup>440</sup> Winkler-Horaček 2000, 238: „Die Einbindung der chaotischen und doppelwertigen Elemente der Tierwelt mit all ihren Monstern und Mischwesen in ein Ordnungssystem macht das Fremde und Ambivalente der Gegenwelt zum menschlichen Leben berechenbar. Es wird damit in einem indirekten Sinn auch gebannt. Als These sei formuliert, dass die Entfaltung des menschlichen Handelns auf der Berechenbarkeit der ‚Welt des Draussen‘ beruht und dass somit die Ordnung der inneren und menschlichen Lebenswelt auf der Ordnung und vor allem der Bewältigung dieser wilden und ambivalenten Aussenwelt basiert.“

<sup>441</sup> „In den Friesen spiegelt sich daher auch eine Überwindung der Randzonen wieder, die zugleich eine Grundlage für die Zivilisation ist: Es ist die Überwindung des Unfassbaren und des Zerfliessenden der Monster, die zugleich zum Ausdruck einer rationalen Durchdringung der Wildnis wird. ... Die Friese erfüllen damit eine ähnliche Funktion wie die Mythen der Helden, die die Monster besiegen.“ Winkler-Horaček 2008, 519. Die verschiedenen Tiere auf den Friesen können als Chiffren für den erfahrbaren (ungefährliche Tiere), den spekulativen (Raubtiere) und den mythologischen (Mischwesen) Raum gesehen werden, siehe ebenda 510–518.

Nebeneinander, wie es in ihren heiligen Hainen beschrieben wurde, andererseits in den Tierkämpfen als Verkörperung ihrer mitunter tödlichen Macht.<sup>442</sup>

Auch einzelne Tiere sind ikonologisch gedeutet worden: Der Löwe in Tierkampfgruppen auf Grabdenkmälern und als plastischer Schmuck an Tempeln wird bei Hölscher als Beschützer und Wächter verstanden, also als ‚lebendiges‘, starkes, tötendes Tier, das Übel vom Verstorbenen und vom Besitz der Götter abhält. Das Bild wäre in diesem Fall kein Symbol im eigentlichen Sinn, sondern meinte konkret das Tier und seine Fähigkeiten selbst.<sup>443</sup> Gerade auf Grabsteinen ist die Bedeutung der dargestellten Tiere aber oft ungewiss. Wie wir am Beispiel des Hundes gesehen haben, können durchaus verschiedene Bedeutungsebenen mit einem Tier bzw. seiner Darstellung verknüpft sein. Im Fall des Hundes wird auch klar, dass diese Bedeutungsebenen stark von der Verwendung des Bildes bzw. von der Funktion des Bildträgers abhängen: Ein Hund auf einer attisch rotfigurigen Vase heisst nicht unbedingt das gleiche wie ein Hund auf einer Grabstele derselben Zeit. Andererseits sind auch nicht alle Tiere im gleichen Mass Träger einer symbolischen Bedeutung. Der Löwe ist wohl das Tier mit dem am längsten überlieferten und einheitlichsten Symbolgehalt: Kraft, Wildheit und Mut, verbunden mit edler Schönheit. Seine Bedeutung ergibt sich unmittelbar aus seinen physischen Eigenschaften. Die Übertragung dieser Charakteristika auf Herrscher und Helden oder auf Löwenfiguren an Tempeln und Gräbern fand in Kunst und Literatur von Homer über die archaischen Tempel bis zu den Darstellungen der Löwenjagd Kaiser Hadrians auf dem Konstantinsbogen<sup>444</sup> ihren Ausdruck. Das Tier als Symbol übermittelte eine Botschaft. Besonders offensichtlich ist dies in der Münzprägung, wo das Tier stellvertretend für einen Ort, ein Volk, eine Person oder eine Gottheit stehen kann. Wie Perez am Beispiel der römischen Münzprägung der Republik und der frühen Kaiserzeit zeigt, war die Tiergestalt ein wichtiges Instrument für politische Aussagen.<sup>445</sup> Der Bezug erfolgte häufig über das Numinose; die Tiere wurden mit den ihnen zugeordneten Gottheiten identifiziert und ergaben in Verbindung mit militärischen oder anderen Symbolen oder auch nur auf dem Hintergrund eines tief verwurzelten mythologischen Denkens ein semantisches System, das auf die aktuelle politische Situation Bezug nahm. So entstand ein komplexes Geflecht von Assoziationen, das dem römischen Bürger eine bestimmte, vom Auftraggeber im wahrsten Sinne des Wortes *geprägte* soziale Realität, verankert in der Mythologie und Geschichte der Stadt, vermitteln sollte.<sup>446</sup> Der Adler, mantischer Ratgeber und Verkörperung des Jupiter/Zeus, wurde Ende des 2. Jh. v. Chr. zum Zeichen der römischen Truppen und mit der fortschreitenden Expansion des Reiches zum Symbol Roms

---

<sup>442</sup> Des Bouvrie 2009, 171–173; Simon 1985, 169–172. Zu einer ähnlichen Deutung mit Bezug auf Dionysos siehe Isler 1978, 24–26.

<sup>443</sup> Hölscher 1972, 100–102. Anders Bevan 1986, 8 und Vermeule 1972, 55. Siehe dazu auch unten V.1.1.

<sup>444</sup> Hadrian griff mit der Darstellung der dem Kaiser vorbehaltenen Löwenjagd natürlich auf hellenistische Vorbilder und Werte zurück. Erst etwas später fand das Motiv auch Verbreitung auf den Sarkophagen, vgl. Martini u.a. 2000b, 91–93. 116.

<sup>445</sup> Vgl. dazu auch Alexandridis u.a. 2008, 4: „Analogie und Symbol‘ setzen eine *scala naturae* voraus. Sie implizieren gleichzeitig Nähe und Distanz. Das Tier als Signifikant funktioniert nur aufgrund des Anthropomorphismus. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass es besonders im politischen Denken als Analogie und Symbol benutzt wird, wie auch im ethisch-rituellen Kontext des Opfers und des Todes.“

<sup>446</sup> Perez 1995, 244–47. Die Autorin spricht auch von einer „bricolage“, z. B. ebenda 258. 266. 269.

schlechthin.<sup>447</sup> Ebenso wurden die eroberten Länder durch Tiere dargestellt: Ägypten durch das Krokodil, Karthago oder auch Gallien durch den Elephanten, Asien durch das Kamel. Mit dem Bild eines Krokodils auf einer Münze in Verbindung mit einer Legende wie AEGYPTO CAPTA und dem Porträt des Augustus auf der Vorderseite wurde eine klare Botschaft im ganzen Reich verbreitet, die bei Bedarf auch erweitert oder abgeändert werden konnte.<sup>448</sup> Bereits die hellenistischen Machthaber wussten die Macht des Tiersymbols für sich zu nutzen und liessen sich, angefangen bei Alexander dem Grossen, mit dem Skalp eines bestimmten Tieres abbilden.<sup>449</sup>

Wie in der Literatur so wurde das Tier auch in der Kunst nur selten um seiner selbst willen dargestellt. Tiermotive tradieren oft eine semantische Metaebene und reflektieren indirekt damit auch bestimmte Werte: Die Tiersymbolik der Antike war eine komplexe Verbindung von Zeichen biologisch-physischen, anthropomorph-physiognomischen und mythologischen Ursprungs, die der Mensch für seine Kommunikation verwendete.

## II.5 Zusammenfassung

### II.5.1. Das Verhältnis von Mensch und Tier

Die griechische Philosophie stellte Mensch und Tier in eine Beziehung. Unterschiede und Gemeinsamkeiten wurden bewusst gemacht, die eigene Position in Relation zum Tier definiert. Obwohl Hesiod schon früh einen der wichtigsten Unterschiede von Mensch und Tier in der Fähigkeit zum Recht und damit zum moralischen Handeln ausgemacht hatte, waren die Vorsokratiker mehr am Verhältnis zum Göttlichen als an jenem zum Tier interessiert; das friedliche Zusammenleben mit diesem war das im Goldenen Zeitalter verkörperte Ideal. Erst das 5. Jh. v. Chr. stellte den Menschen in den Mittelpunkt der Überlegungen und gab der menschlichen Vernunft einen zentralen Stellenwert. Aristoteles kommt als dem Begründer der biologischen Wissenschaften und durch die von ihm vorgenommene ‚Rationalisierung‘ der Natur eine grosse Bedeutung zu, doch waren sowohl er als auch Platon sehr differenziert in den Überlegungen zu Stellung und Fähigkeiten des Tieres. Eine eigentliche Polemik begann hingegen mit der Philosophie der Stoiker, die das Tier auf den Instinkt reduzierten und es als allein zum Nutzen des Menschen geschaffen ansahen. In der auch in römischer Zeit geführten Diskussion zwischen Stoikern und Neuplatonikern wurde die Tiervernunft zu einem wichtigen Argument. Das Tieropfer wurde immer wieder in Frage gestellt; die Gegner waren oft Anhänger einer Seelenwanderungslehre und Vegetarier. Obwohl sie damit zu einer kleinen Gruppe gehört haben dürften, widersprach ihre Haltung den Normen der Gesellschaft und wurde deshalb kritisch beobachtet. Insgesamt gesehen scheint die stoische Haltung, die sich auch in der griechischen und römischen Gesetzgebung spiegelt, repräsentativ für das antike Verständnis des Tieres durch den

---

<sup>447</sup> Martini u.a. 2000b, 113. Als solches wurde er in der Propaganda der Mächtigen auch immer wieder instrumentalisiert, siehe Perez 1995, 252–256.

<sup>448</sup> Perez 1995, 260–264. 273 f.

<sup>449</sup> Die vom makedonischen Königshaus etablierte Tradition des Löwenskalps hat ihren Ursprung in der Verbindung mit Herakles, der als Gründer der Dynastie angesehen wurde, siehe Smith 2000, 19 f.

Menschen zu sein. Allerdings ist in hellenistischer und römischer Zeit auch eine Intensivierung der Beziehung von Mensch und Tier auszumachen, die sich am Aufkommen von Grabdenkmälern und schriftlichen Grabepigrammen für verstorbene Haustiere erweisen lässt. Wie weit man daraus auf eine grundsätzliche Zunahme an Haustieren in dieser Zeit schliessen kann,<sup>450</sup> ist schwierig zu sagen und birgt die Gefahr eines Zirkelschlusses. Die steigende Bedeutung des individuellen, häuslichen Lebens und der unverfälschten Natur sprechen aber durchaus für eine solche Annahme.

Rom brachte auch im Bereich des Tieres Dekadenz und Luxus, die sowohl dem Plebs – in der Form der Tierspiele – als auch der Oberschicht zuteil wurden. Die Kritik daran, soweit sie überliefert ist, stammt von der Bildungselite, also einzelnen Stimmen mit begrenztem Einfluss. Das Spektrum der Mensch-Tier-Beziehung erscheint in der römischen Kaiserzeit besonders gross. In einer Fülle von Berührungspunkten im Alltag des Stadt- und Landmenschen werden unterschiedliche Sphären des Tierversständnisses sichtbar. Während Verbundenheit die einen prägte, herrschte Gleichgültigkeit in den anderen: Enge Beziehungen zu Lieblingstieren kontrastieren mit der Faszination am Töten im Amphitheater.

Literatur und Kunst geben diesen wechselnden Verhältnissen nicht immer in demselben Masse Ausdruck. Schon in den homerischen Epen wird deutlich, dass Tiere ein wichtiger Bestandteil des täglichen Lebens waren. In bestimmten Situationen wurde das Handeln des Menschen mit jenem des Tieres gleichgesetzt. Die besondere Zuneigung, die sich später auf eine relativ grosse Gruppe von Haustieren auszudehnen scheint, ist hier weitgehend auf Pferd und Hund beschränkt; seit der Bronzezeit nachgewiesene Hundebestattungen in Menschengräbern sowie die grosse Verbreitung des Pferdes in der frühen bildenden Kunst scheinen dies zu bestätigen. Die bildende Kunst der archaischen Zeit zeigt das Tier nicht im direkten Bezug zum Menschen, sondern tendenziell isoliert und ornamental. Als erste figürliche Darstellung erscheint es zeitweilig sehr dominant; offensichtlich wird dies auf den Vasen im korinthischen Tierfriesstil. Die Vorsokratiker scheinen mit ihrer absoluten Sinnessuche eine Art Übergangsphase zu bedeuten, die man vielleicht im Nebeneinander von untergeordnetem Tier- und übergeordnetem erzählerischen Fries der frühen schwarzfigurigen Vasenmalerei wiedererkennen könnte. Die Literatur des 6. und 5. Jh. v. Chr. bringt mit der Fabel und der alten Komödie zwei Gattungen hervor, in denen Tiere eine wichtige Rolle als Spiegel für das menschliche Verhalten spielen. Dass die Fabel wesentlich auf orientalisch-vorbildliche zurückzuführen ist, ist meines Erachtens ein Indiz dafür, dass das anthropozentristische Denken Griechenlands das Tier schon früh in eine literarische Nebenrolle gedrängt hatte. Gleiches legt auch die im Vergleich zu anderen Kulturen geringe Präsenz der Tiere in der Mythologie nahe. Die ausgeprägte Tierbezogenheit von Komödie und Fabel bildet dazu nur scheinbar einen Widerspruch: Die Funktion des Spiegels zeugt von der Distanz, die sich seit Homer zwischen Mensch und Tier geschoben hat.<sup>451</sup> Die

---

<sup>450</sup> Bodson 2000, 30.

<sup>451</sup> Fuhrmann 2005, 11 f.: „Jede Fabel ist eine allegorische Darstellung eines Stücks Menschenwelt und will daher vom Leser auf die Menschenwelt bezogen werden. Diese wird, von wenigen Ausnahmen abgesehen, seit den Anfängen der Gattung als götterlos und sich selbst überlassen, als von unverbrüchlichen, sei es moralischen,

philosophischen Schulen des 5. und 4. Jh. v. Chr. verhalfen dieser Tendenz endgültig zum Durchbruch. Die Vasenmalerei und auch die Plastik des 5. Jh. v. Chr. hingegen setzen Mensch und Tier in Beziehung; das Tier wird als Teil des täglichen Lebens oder auch als Begleiter im Tod dargestellt. In hellenistischer und römischer Zeit schliesslich scheinen sich Kunst und Literatur am meisten zu entsprechen: Grabepigramme treffen auf tatsächliche Tiergrabmäler, bukolische und poetische Verklärung findet man auf Bildern und Mosaiken dargestellt, das Tier wird, in der Buntschriftstellerei und in der Malerei, zum Instrument für phantastische Geschichten und Unterhaltung.

Die Gefühlsbeziehung des Menschen zum Tier ist kulturgeschichtlich von Schuld, aber auch von Fürsorge geprägt. In ihrer Ambivalenz ist sie nur schwer zu erfassen. Grosse Nähe und ein Gefühl der Verwandtschaft kontrastierten mit Unverständnis und Überlegenheitsgefühlen. Die Vorstellung der „Ehrfurcht vor dem Leben“<sup>452</sup> und der heute viel benützte Begriff von der „Würde der Kreatur“<sup>453</sup> sind so nicht auf das antike Denken übertragbar. Dass dennoch ein Bewusstsein für die Widersprüche im Verhältnis von Mensch und Tier vorhanden war, soll ein Zitat aus Aelians Tiergeschichten noch einmal verdeutlichen:

*Maler kommen sich gross vor, wenn sie ein Pferd vortrefflich abgemalt haben wie Aglaophon, ein Hirschkalb wie Apelles, wenn sie das Standbild eines Kälbchens gemacht haben wie Myron oder sonst etwas. Bewundernswert wäre einer von ihnen doch wohl erst dann, wenn er die Wesenszüge und die Vorstellungen, die Klugheit und den Scharfsinn, wenn er Gerechtigkeit, Selbstbeherrschung, Tapferkeit, zärtliche Liebe, Frömmigkeit der Tiere darstellte und ins Bild brächte.*<sup>454</sup>

## II.5.2 Das Tier – das Andere

Die Grenzen zwischen Mensch und Tier, obwohl hierarchisch festgelegt in der aristotelischen *scala naturae*, waren doch fließend und überschreitbar; Mensch und Tier konnten sich vermischen. Die Hybridität, äusserlich sichtbar in den verschiedenen Formen von Mischwesen, die die griechische und römische Mythologie bevölkerten, war das Kennzeichen aller Arten von Grenzüberschreitungen – Sphingen auf etruskischen Vasen können beispielsweise als Symbol für die Ausweitung der griechischen Welt auf den Raum der Kolonien gesehen werden.<sup>455</sup> Die Gefahren dieser fremden Gegenden verkörperten Ungeheuer wie Skylla und Charybdis, wobei erstere, wie die Sirenen, auch auf

---

sei es politisch-sozialen Gesetzen beherrscht vorgeführt; die Fabel ist daher in besonderem Masse eine ‚rationale‘, eine ‚aufgeklärte‘ Dichtungsart.“

<sup>452</sup> Die von Albert Schweitzer geprägte Wendung ist der zentrale Gedanke seiner Ethik. Siehe auch Lorenz 1974, 241.

<sup>453</sup> Die Würde der Kreatur ist in Artikel 120 der Schweizer Bundesverfassung im Rahmen der Gentechnologie festgehalten und hat auf diesem Weg Einfluss auf die Schweizer Gesetzgebung, beispielsweise das Tierschutzgesetz, genommen.

<sup>454</sup> Ail. nat. epilogos (Übersetzung U. und K. Treu).

<sup>455</sup> Winkler-Horaček 2008, 513. 516 f. Viele der Mischwesen existierten auch im Nahen Osten oder in Ägypten. Zu deren Einfluss bzw. der Frage der Eigenständigkeit der griechischen ‚Kreationen‘ siehe Padgett 2003, 5 f. 49 f. 66 f.

Grenzen und Stereotypen zwischen den Geschlechtern hinweisen kann.<sup>456</sup> Dass Mensch-Tier-Vermischungen ebenso innermenschliche Grenzen sichtbar machten, haben auch die im Mythos thematisierten Metamorphosen gezeigt. Andere Ungeheuer – rein tierischen oder hybriden Ursprungs – als Symbol der wilden und bedrohlichen Natur oder Nicht-Kultur, die von Helden oder Göttern bezwungen werden, wurden bereits erwähnt und schliessen den Kreis der Grenzthematik, die im Wesentlichen auf eine Unterscheidung zwischen Kontrollierbarem und Nicht-Kontrollierbarem hinausläuft. In die Sphäre des Letzteren gehören auch und gerade die Götter. Die Bewältigung des Unbekannten, von allem, was sich dem menschlichen Zugriff entzog, war seit vorgeschichtlicher Zeit an Rituale und die damit verbundene Verehrung des Numinosen gebunden: Der Mensch ist dem Unkontrollierbaren in der Form von Tier und Gott gleichermassen gegenübergestellt. Selbst in den nächsten aller gezähmten Tiere, den Haustieren, war noch ein Teil der unkontrollierbaren Kraft der Natur vorhanden und machte sie zu unheimlichen Geschöpfen, die sich jederzeit auch gegen den Menschen wenden konnten.<sup>457</sup> Die Fremdheit zwischen Mensch und Tier war nie ganz überwunden, das Tier schien immer Zugang zu einer Sphäre zu haben, die dem Menschen verschlossen blieb und die er mit dem Göttlichen verband.<sup>458</sup>

Tiere waren auch besonders geeignet, die Zukunft vorauszusagen und den Willen der Götter zu vermitteln. Sowohl die Griechen als auch die Römer pflegten die Beobachtung des Vogelflugs, bei der die Art, wie die Tiere über ein bestimmtes Gebiet flogen, von professionellen Deutern ausgelegt wurde. Die römischen Auguren interpretierten auch die Laute gewisser Vögel wie Rabe, Krähe und Eule, während beim *auspicium* der fliegenden Vögel vor allem Raubvögel berücksichtigt wurden.<sup>459</sup> Ein weiteres wichtiges Tierorakel war die Eingeweideschau der Opfertiere: Anomalitäten in der Beschaffenheit der Leber wurden als göttliche Zeichen gedeutet. In Rom war die Durchführung der Tierorakel staatlich organisiert und deshalb stärker professionalisiert als bei den Griechen. Die

---

<sup>456</sup> Moraw 2008, 475 f.

<sup>457</sup> Siehe Lonsdale 1979, 151 f. am Beispiel des Hundes.

<sup>458</sup> „Initially, it is important to stress that the type of connection made between the divine and the bestial varied: animals either partook in the divine, appeared as symbols, were attributes of divinities or were used as instruments. These four types of relationship between animals and gods varied regionally, depending on the different cultures and religions of the empire.” Gilhus 2006, 94 f. Berichte von Pausanias über Heiligtümer der Demeter in Arkadien zeigen, dass gewisse Gottheiten in Form von hybriden Kultbildern verehrt wurden, die aus menschlichem Körper und tierischem Kopf bestanden. Dies soll der Fall gewesen sein im Heiligtum der Demeter Melaina in Phigalia, deren menschengestaltige Kultstatue einen Pferdekopf gehabt haben soll, vgl. Jost 1985, 312–317 sowie 309 zur theriomorphen Gestalt der Demeter Erinys; ebenso Nilsson 1941, 479. Beide scheinen ihr Tierattribut der Nähe zu Poseidon zu verdanken. Neben Demeter wurde in Arkadien auch die Göttin Eurynome in Mischgestalt, und zwar mit dem Unterkörper eines Fisches, verehrt, vgl. Aston 2008, 484 f. 487–489; Jost 1985, 411–414. Perdrizet 1899, 635 nennt ausserdem eine Frauenstatue mit einem Hundekopf, auch in einem Demeterheiligtum, in Phlious bei Korinth. Ebenfalls zu den hybriden Gottheiten können Pan und der Kentaure Chiron gezählt werden, ausserdem einige ‚importierte‘ Wesen wie Acheloos oder Zeus Ammon. Diese unterscheiden sich von den erwähnten weiblichen Gottheiten allerdings durch die Kanonisierung ihrer tierischen Komponenten, die als Teil ihres Wesen angesehen wurden, siehe Aston 2008, 492–494.

<sup>459</sup> Martini u.a. 2000b, 114. Vgl. dazu Bevan 1986, 39 und bes. Burkert 1998, 193: „Eine besondere Rolle fällt den Vögeln zu. Der Flug von Vögeln ist so gar nicht voraussagbar und doch leicht zu beobachten und zu beschreiben. Möglicherweise geht die Beobachtung von Vögeln in der Evolution des Menschen sehr weit zurück, kann sie doch bei der Jagd und besonders beim Auffinden von Aas ihre Rolle gespielt haben. Jedenfalls sind es die Raubvögel, *oionoi* auf Griechisch, die die wichtigen Zeichen geben, von Mesopotamien bis Italien und darüber hinaus.“

Haruspizes stammten bis in die Kaiserzeit vornehmlich aus Etrurien, das eine starke Tradition dieser Mantik besessen hatte. Alle Wahrsager waren in Kollegien organisiert und wurden für politische Entscheidungen konsultiert.<sup>460</sup> Auch das Tieropfer selbst kann schliesslich als ein solch vermittelnder Akt angesehen werden, bei dem das Tier die Kommunikation zwischen Mensch und Gott ermöglichte. Die Tiere waren zwar einerseits Teil des Göttlich-Unkontrollierbaren, konnten diese Eigenschaft andererseits aber auch für den Menschen verwenden und vor den Gefahren des Unbekannten schützen. In apotropäischer Funktion finden wir Tiere auf Grabdenkmälern, wo neben Löwen oder Hunden auch Sphingen als hybride Grenzwächter begegnen, oder an Tempeln. Neben den Giebelfiguren ist auch an die Akrotere oder die Antefixe der Dachziegel zu denken, die nicht selten in Gestalt eines Tieres oder Mischwesens auftreten.<sup>461</sup> Weiter treten sie auch an anderen Orten in Erscheinung, wo besonderer Schutz notwendig war: Auf den Helmen, Schildern und Waffen der griechischen Soldaten waren jene Tiere abgebildet, von denen man sich Stärke im Angriff und in der Abwehr versprach.<sup>462</sup> Amuletten und Schmuck in Tierform mag derselbe Gedanke zugrunde gelegen haben. Aus dieser Perspektive scheint es nicht sinnvoll, den Menschen, verglichen mit den anderen Lebewesen, am nächsten bei den Göttern – also an der Spitze der *scala naturae* – zu sehen. An ihre Stelle wäre stattdessen ein Beziehungsfeld zu setzen, dass dem Dreieck Mensch-Tier-Gott in seinen vielen Aspekten gerecht wird.

Die Durchlässigkeit der *scala naturae* zeigt sich auch auf einer anderen Ebene: Gerade die vermeintlich klare Gliederung der Natur durch Aristoteles ist eigentlich nicht geeignet, exakte Grenzen zwischen Mensch und Tier zu ziehen. Viele der Eigenschaften, die die verschiedenen Tierarten definieren, gelten auch für den Menschen. So ist er ein sich bewegendes, Luft atmendes Landtier, das wie die Ameise zu den in Verbänden organisierten Lebewesen gehört. Gemeinsam mit den Vögeln hat er den Ausdruck durch die Stimme und die Zweibeinigkeit usw.<sup>463</sup> Biologisch war das Tier an sich nicht definiert; ein Wort für das *Tier* existiert im Griechischen nicht. Trotzdem wurde es im 5. Jh. v. Chr. nötig, dem Lebewesen, das nicht Mensch, nicht Pflanze und nicht Gott ist, eine Definition zu geben. Das Tier als Einheit zu denken, erleichterte es, das Wesen des Menschen zu verstehen. Die Philosophie ‚erfand‘ das Tier, um den Menschen davon abgrenzen zu können.<sup>464</sup> Der Mensch ist das *zoon politikon*; ohne eine Polis zu leben, hiesse, wie ein Tier oder wie ein Gott zu

---

<sup>460</sup> Martini u.a. 2000b, 135 f.

<sup>461</sup> Vgl. Padgett 2003, 65–66. Die Schutzfunktion des Tieres ist auch aus anderen Kulturen bekannt und wird besonders deutlich in der Gestalt der assyrischen Apkallus. Diese tierköpfigen, geflügelten Mischwesen waren apotropäische Schutzgottheiten, die sowohl königliche als auch private Gebäude schützten: Funde kleiner Terrakottastatuen von Apkallus wurden auch in Wohnhäusern gemacht, wo sie als Wächterfiguren dienten, vgl. Padgett 2003, 54 f.; Mango u.a. 2008, 92.

<sup>462</sup> Ein griechischer Bronzehelm (allerdings Teil einer Statue) in Paris (Louvre Br 1102) ist oben mit einer liegenden Sphinx und auf den Wangenklappen mit zwei Widderköpfen verziert. Weitere Beispiele finden sich auf Vasen, so zum Beispiel Paris (Louvre G 1 und F 262).

<sup>463</sup> Wolff 1997, 162; Fögen 2007, 46–48. Zu den definitorischen Schwierigkeiten von diversen Grenzgängern siehe Lloyd 1983, 44–48.

<sup>464</sup> Wolff 1997, 167: „...il n’y a donc pas de principe d’unité interne et positif possible de l’animal comme tel. Il ne peut donc y avoir qu’un principe d’unité externe et négatif – et ce ne peut être que celle d’une autre animé, et c’est l’homme lui-même.“



leben.<sup>465</sup> Das Tier ist apolitisch, genau so, wie die Götter apolitisch sind, und ebenso verhält es sich in Bezug auf die Moral. Nur der Mensch ist zu Tugendhaftigkeit oder Genuss, zu Besonnenheit oder Masslosigkeit fähig und deshalb einem moralischen Urteil unterworfen. Tier und Gott sind die beiden Pole, in deren Spannungsfeld der Mensch sich befindet. Er kann sich zur einen oder zur anderen Seite hin bewegen, sich Tier und Gott im Positiven wie im Negativen annähern – seine Natur ist jene dazwischen: Er teilt mit dem Tier die Sterblichkeit und mit den Göttern die Teilhabe am *logos*.<sup>466</sup> Die Selbstdefinition des Menschen verlangt nach dem Tier und dem Göttlichen als zwei Teilen einer Matrize, die die Gestalt des Menschen formen.<sup>467</sup>

Das Tier als jener Teil dieser Matrize, der hier besonders interessiert, war (und ist) also in gewisser Hinsicht ein vom Menschen geformtes Konzept.<sup>468</sup> Texte über und Bilder von Tieren gaben diesem Konzept seine vielfältige, bewegliche und wechselhafte Gestalt, die in all ihren Facetten immer auch auf den Menschen verwies: „... sans le dieu ou l’animal, le monde peut bien exister certes; mais rien dans le monde n’aurait de valeur et sans doute pas l’homme. Qu’aurions-nous à faire, et donc à être, sans eux qui nous le montrent?“<sup>469</sup>

---

<sup>465</sup> Aristot. pol. 1, 2, 1253 a 25–29. Wolff 1997, 168 f.

<sup>466</sup> Die Annäherungen an das Tier bzw. Gott werden je nach philosophischer Schule anders gesehen, vgl. Wolff 1997, 171–173.

<sup>467</sup> Wolff 1997, 178: „L’homme, c’est à la fois un animal et un dieu, mais c’est un animal en tant qu’il n’est pas un dieu et un dieu par où il n’est pas un animal. L’animal a ainsi une fonction parfaitement symétrique de celle du dieu et elles sont l’une et l’autre constitutrices de l’homme.“

<sup>468</sup> Vgl. Alexandridis u.a. 2008, 6 f.

<sup>469</sup> Wolff 1997, 179.

### III. Die Karikatur in der Antike

#### III.1 Das Lachen und sein Verständnis in der Antike

*Dass aber nur der Mensch kitzlig ist, dafür ist die Ursache die Dünnhheit seiner Haut und die Tatsache, dass allein von allen Lebewesen der Mensch lacht (τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἄνθρωπον).*<sup>470</sup>

Mit diesem Satz behandelt Aristoteles das Lachen als physiologisches Phänomen in der Schrift *de partibus animalium*. Die Aussage, der Mensch sei das einzige Tier mit der Fähigkeit zum Lachen, dient der Argumentation zur Funktion des Zwerchfells und der Erklärung, warum der Mensch kitzlig ist.<sup>471</sup> Ungeachtet dieses rein biologischen Kontexts wurde der Gedanke des Lachens als typisch menschliche Eigenschaft vielfach aufgenommen und ausgeführt.<sup>472</sup> Diese Annahme mag auf den ersten Blick verständlich erscheinen, da sie deutlich macht, was für das Selbstverständnis des Menschen von essentieller Bedeutung ist: das Lachen und damit der Humor als Teil der menschlichen Kultur, als Ausdruck der Fähigkeit zur Selbstreflexion und der komplizierten Mechanismen menschlichen Zusammenlebens. Biologisch gesehen muss dieser Gedanke allerdings relativiert werden. Wie die Verhaltensforschung gezeigt hat, ist das Lachen ursprünglich ein Entblößen der Zähne bei drohender Gefahr und als solches zumindest bei den Primaten ebenfalls vorhanden. Die besänftigende Wirkung des Lachens ist auf eine Ritualisierung dieses Reflexes zurückzuführen, der bei Affen wie bei Menschen zur Entwicklung von scherzhaftem Spiel und Humor geführt hat.<sup>473</sup>

Dass Aggression und Spannung, Ungleichgewicht und Minderwert dem menschlichen Lachen zugrunde liegen, war auch den Philosophen der Antike bewusst. Platon befürchtete, übermässiges Lachen könne gewalttätige Reaktionen hervorrufen und sah darin eine Gefahr für die Wächter seines Idealstaates:

*Aber auch nicht lachlustig dürfen unsere Wächter sein. Denn wenn sich jemand einem heftigen Lachen ergibt, so ruft das auch nach einem heftigen Umschwung.*<sup>474</sup>

Im *Philebos* beschreibt Sokrates die gemischten Gefühle, die mit dem Lachen verbunden sind. Der Mensch lacht aus Schadenfreude über die Irrtümer derer, die sich aufgrund falscher Selbstwahrnehmung für reicher, schöner oder tugendhafter halten, als sie in Wirklichkeit sind. In

---

<sup>470</sup> Aristot. part. an. 673 a 7-9 (Übersetzung W. Kullmann).

<sup>471</sup> Zur Argumentation siehe Labarrière 2000, 185–188. Dass die Beobachtung aus Sicht der heutigen Verhaltensforschung nicht stimmt, wird deutlich bei De Waal 2004, 20 f.

<sup>472</sup> Labarrière 2000, 181 f.; Pellizer 2000, 47 mit Anm. 4; Halliwell 1991a, 279; Halliwell 2008, 1–3; Gilhus 1997, 4 f.

<sup>473</sup> Vgl. De Waal 2004, 11–16; ergänzend auch Dillon 1991, 354 f. und Schörle 2007, 35 f.

<sup>474</sup> Plat. rep. 388 e (Übersetzung R. Rufener). Siehe auch Halliwell 2008, 285.

diesem Lachen, dem eigentlich negative Gefühle zugrunde liegen, mischen sich der Schmerz des Neides und die Lust des Lachens selbst.<sup>475</sup> Aristoteles nimmt diesen Gedanken auf und nennt in der *Poetik* als Ursache für das Lachen in erster Linie den Irrtum und die Hässlichkeit. Beides ist eine Form von *brutta figura*, sei es im übertragenen, situationsbedingten oder im physischen Sinn: Ein Mensch, der sich lächerlich macht, weil er eine Situation nicht meistert oder aber weil er hässlich ist, ist ein Grund zum Lachen.

*Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, ...*<sup>476</sup>

Irrtum und Hässlichkeit dürfen nicht die Ursache für Leiden oder Schaden des darüber Lachenden sein: Ist die Gestalt des (in diesem Sinne) hässlichen Protagonisten mit Stärke und Gewalt verbunden, geht die Komik verloren. Die Schwäche des Lächerlichen ist deshalb die Voraussetzung für seine Wirksamkeit.<sup>477</sup> Der Minderwert, den das Hässliche und Fehlerhafte verkörpern, ist der Auslöser für die Heiterkeit des sich überlegen Fühlenden. Im Lachen über den Minderwert enthalten ist folglich der Vergleich. Aristoteles schreibt in der *Poetik*, dass die Tragödie Menschen nachahme, die besser, die Komödie aber solche, die schlechter seien als der normale Mensch.<sup>478</sup> Damit ist in der *mimesis* bei Aristoteles die Möglichkeit einer moralischen Bewertung enthalten, sie ist ein Instrument in den Händen der Künstler und auch des Publikums, um die Handlungen und das Streben der dargestellten Personen einzuordnen. Das Verständnis Platons weist ihr eine sehr viel bestimmendere Rolle zu, indem sie bereits durch den Akt der Darstellung eine moralische Wertung vornimmt.<sup>479</sup> Seine Konzeption der *mimesis* ist vielschichtig und bewegt sich, wie Halliwell gezeigt hat, im Spannungsfeld zweier Denkstränge: Auf der einen Seite ist die *mimesis* als Nachahmung der Sinneswelt *a priori* zum Scheitern verurteilt, da sie die wahre Natur der Ideen niemals erfassen kann und immer eine nur unzulängliche Abbildung liefern wird. Andererseits aber ist sie das einzige

<sup>475</sup> Plat. Phil. 48 b–50 a. Siehe auch Fortenbaugh 2000, 335–337; Flashar 1994, 60; Mader 1977, 15 f.

<sup>476</sup> Aristot. poet. 5, 1449 a 34–35 (Übersetzung M. Fuhrmann). Bei Flashar 1994, 60 heisst es: „eines Fehlers und einer Beschämung, die keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“. Die Bedeutung von αἷσχος als ‚ugliness, deformity, of mind or body‘ neben dem bei Homer und Hesiod vorkommenden ‚shame, disgrace‘ (Lidell – Scott – Jones 1996, 43) ist in meinen Augen aber wahrscheinlicher, vor allem, wenn man die Fortsetzung des Satzes οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἷσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης (wie ja auch die lächerliche Maske hässlich (aischros) und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz) berücksichtigt.

<sup>477</sup> Dieser Gedanke findet sich schon bei Platon, Phil. 49 b–c: „Hiernacht als teile, und so viele von ihnen aus Schwachheit solche sind und unvernünftig, wenn sie ausgelacht werden, sich zu rächen, wenn du von diesen sagst, dass sie lächerlich sind, wirst du wohl ganz richtig reden, die sich aber rächen können, wenn du die als furchtbar und schändlich und feindselig bezeichnest, wirst du dir selbst die richtigste Erklärung über sie geben.“ (Übersetzung H. Müller – F. Schleiermacher). Vgl. Fortenbaugh 2000, 338.

<sup>478</sup> Aristot. poet. 2, 1448 a 16–18. Natürlich können auch, zum Beispiel in der Malerei, Menschen dargestellt werden, die weder besser noch schlechter als der durchschnittliche Mensch sind, vgl. Düring 2005, 168.

<sup>479</sup> Halliwell 2009, 158; Düring 2005, 165: „Im Staat, Buch III, unterscheidet Platon zwei Arten von Nachbildung, nämlich die von guten und schönen Dingen und die von hässlichen Dingen und Menschen. Nur solche Künstler, die durch gute Veranlagung imstande sind, das Schöne und Wohlgestaltete nachzubilden oder nachzuahmen, dürfen im Staat ihr Kunst ausüben.“

Instrument, das der Mensch hat, um die Welt zu verstehen, nämlich indem er sich gedankliche und sinnliche Bilder macht und so, in letzter Konsequenz, das ganze Universum als ein grosses mimetisches Kunstwerk erscheint.<sup>480</sup> Aristoteles teilt diese absolute Sicht der Dinge nicht und anerkennt den erzieherischen Wert der Kunst, die aus einem ureigenen Bedürfnis des Menschen, nachzuahmen, entsteht:

*Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Masse zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.*<sup>481</sup>

*Weil aber das Lernen und das Staunen angenehm sind, sind notwendigerweise auch derartige Dinge angenehm, wie zum Beispiel das Nachgeahmte in der Malerei, der Bildhauerei und der Dichtkunst, und alles, was gut nachgeahmt ist, auch wenn der nachgeahmte Gegenstand selbst nicht angenehm ist; man freut sich nämlich nicht über diesen, sondern man zieht die Schlussfolgerung, dass dieses jenes ist, so dass man im Ergebnis etwas lernt.*<sup>482</sup>

Er unterscheidet klar zwischen dem, was dargestellt wird und den Ereignissen oder Dingen des wirklichen Lebens. Diese Unterscheidung ermöglicht es auch, die tragischen und komischen Effekte der *mimesis* als unschädlich zu betrachten. In Bezug auf das Theater heisst das: Nicht der Mensch ist schmerzverzerrt, sondern die Maske des Schauspielers.<sup>483</sup> Dieses Bewusstsein ist wesentlich für die *katharsis*, deren Erwähnung in der *Poetik* als Ziel der Tragödie rezeptionsgeschichtlich bis heute ein enormes Echo auslöste. Dies hat vor allem auch damit zu tun, dass Aristoteles selbst für den Vorgang der *katharsis* keine nähere Definition hinterliess.

*Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Grösse, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden, Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern (δι' ἐλέου καὶ φόβου) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (κάθαρσιν) von derartigen Erregungszuständen (παθημάτων) bewirkt.*<sup>484</sup>

---

<sup>480</sup> Vgl. Halliwell 2009, 68 f.

<sup>481</sup> Aristot. Poet. 4, 1448 b 5–9 (Übersetzung M. Fuhrmann).

<sup>482</sup> Aristot. Rhet. 1, 11, 1371 b 4–10 (Übersetzung Ch. Rapp).

<sup>483</sup> Flashar 1994, 60 Anm. 7. Was die Komödie betrifft, ist gemäss Aristoteles nicht einmal das der Fall (vgl. Anm. 476 oben).

<sup>484</sup> Aristot. Poet. 6, 1449 b 24–28. (Übersetzung M. Fuhrmann). *Éleos* und *phóbos* werden auch mit ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ wiedergegeben. Zur damit verbundenen Polemik siehe Düring 2005, 173 f.; Calame 2007, 123 mit Anm. 6. Differenziert erklärt den Unterschied Flashar 2007, 177 f. (siehe unten Anm. 492).

Die Verwendung des Begriffs in diesem Kontext war bis dahin unbekannt; die *katharsis* existierte vielmehr als medizinischer oder philosophischer Topos oder im religiös-kultischen Umfeld. Für Platon war sie ein kognitiver Akt des Denkens, ein Reinigungsprozess, der die Autonomie der Seele wiederherstellte. Ausgelöst wurde dieser Vorgang durch ein körperliches Unbehagen, das heisst, durch extreme Gefühle der Lust oder Unlust, wie Todesangst, Scham, Furcht oder Mitleid, die die Seele in Abhängigkeit zum Körper brachten. Durch intensives Nachdenken erreichte der philosophische Mensch die Trennung der Seele von diesen Gefühlen, die sie durch Identifikation mit dem Körper fälschlicherweise für ihre eigenen gehalten hatte. Ihre Reinheit zeigte sich, nach einer solchen *katharsis*, in der Unabhängigkeit von den Zwängen des Körpers.<sup>485</sup> Wie weit Aristoteles' Verständnis der poetischen *katharsis* von dieser Idee abhängig war, ist schwer zu sagen, zumal gerade die Beschaffenheit der Seele von Aristoteles anders als von Platon verstanden wurde.<sup>486</sup> Andere Einflüsse, wie jener der Musik oder der Rhetorik, scheinen den Katharsisbegriff, wie wir ihn in der *Poetik* vorfinden, weit mehr geprägt zu haben. Gemäss der antiken Musiktheorie, die auch bei Aristoteles Erwähnung findet, wurden bestimmte Affekte, unter ihnen auch *éleos* und *phóbos*, durch bestimmte Melodien hervorgerufen und verstärkt. Die Befreiung davon erfolgte im eigentlichen Sinn des Wortes bei der Beruhigung, das heisst mit dem Abklingen der Musik.<sup>487</sup> Auch die Rhetorik kennt die ‚kunstgemässe‘<sup>488</sup> Erregung von Emotionen, bei der der Redner durch das, was er sagt, einem Sachverhalt einen bestimmten emotionalen Aspekt geben und damit die Meinung der Zuhörer in Bezug auf die Sache beeinflussen kann. Eine Beilegung oder Reinigung von derart provozierten

---

<sup>485</sup> Wildberg 2007, 233. 238–240.

<sup>486</sup> Vgl. Wildberg 2007, 243. Für Platon ist die Dualität von Körper und Seele von grosser Wichtigkeit, weshalb die Gefühle, die die Seele an den Körper binden, etwas Hinderliches sind, das es zu überwinden gilt. Aristoteles sieht Körper und Seele enger verbunden und bewertet die Gefühle an sich nicht negativ. Erst die Art, wie wir uns zu unseren Gefühlen verhalten, unterliegt einer moralischen Bewertung. Eine moralisch-ethische Interpretation der tragischen *katharsis*, wie sie seit Lessing von einer Reihe von Autoren vertreten wurde, ist deshalb mit Vorsicht vorzunehmen (vgl. auch Dilcher 2007, 247–250); sie könnte gemäss Wildberg 2007, 241 f. aber folgendermassen vonstattengehen: „Übertragen wir diesen Gedanken nun auf die zur Frage stehende Tragödientheorie des Aristoteles, so würde dies bedeuten, dass die Funktion der Tragödie darin bestünde, die Zuschauer in der Konfrontation mit der dramatischen Handlung (die sie als engagierte und denkende Zuschauer sozusagen ‚am eigenen Leib‘ erfahren) emotional zu destabilisieren und sie auf diese Weise in Frage zu stellen. Die Erfahrung der zentralen tragischen Emotionen von Furcht und Mitleid, so müssten wir weiter interpretieren, zwänge einzelne Zuschauer, sich im Nachdenken mit der tragischen Mythe und der eigenen unreflektierten Reaktion auf sie auseinanderzusetzen und dabei in tiefere Ebenen der Selbsterkenntnis vorzustossen, und zwar zur Erkenntnis des *eigentlichen* Grundes der empfundenen Emotion, der ja im eigenen Innern liegen muss – im Theater gibt es bekanntlich nichts *Wirkliches* zu fürchten. Dieses Begreifen des wie auch immer disponierten Selbst wirkte dann befreiend: In der rückbezüglichen Erkenntnis vollzöge sich die Überwindung der eben diese Reflexion auslösenden Emotion. All dies würde selbstverständlich nicht unmittelbar im Theater stattfinden, sondern in einem anschliessenden Prozess des Denkens, der von der unreflektierten Emotionalität der Theatererfahrung ausgelöst worden wäre.“

<sup>487</sup> Flashar 2007, 174 f. Aristoteles spricht über die verschiedenen Wirkungen und die Verwendung der Musik für die Erziehung im letzten Kapitel der *Politik* (Aristot. pol. 8, 7, 1341 b–1342 b). Er unterteilt die Melodien in ethische, praktische und enthusiastische, wobei die enthusiastischen diejenigen sind, die eine Reinigung bewirken können. Als eine Untergruppe der enthusiastischen nennt er die kathartische Musik, die vor allem im Theater gespielt wurde.

<sup>488</sup> Eine von Aristoteles in der *Rhetorik* gebrauchte Bezeichnung, mit der er die seiner Meinung nach richtige Art der rhetorischen Emotionserregung bezeichnet. Siehe dazu Rapp 2007, 158.

Gefühlen ist nicht unbedingt gewollt bzw. erfolgt in der Regel von selbst oder gegebenenfalls mit einem als gerecht angesehen Urteil.<sup>489</sup>

Auch im Theater, wie in der Musik oder der Rhetorik, werden die Emotionen künstlich ausgelöst; was sie unterscheidet, sind lediglich die Mittel, derer sich der Dichter bedient.<sup>490</sup> Die Handlung der Tragödie ist so angelegt, dass sie beim Zuschauer *éleos* und *phóbos* hervorruft. Welche Geschehnisse dazu geeignet sind, hat Aristoteles in der *Poetik* beschrieben.<sup>491</sup> Die *katharsis* des Theaters wird durch *mimesis* in Gang gesetzt, das heisst, dass der zuschauende Mensch nicht unmittelbar betroffen ist, die Dinge geschehen nicht ihm selbst, sondern jemand anderem, der zudem realiter gar nicht existiert. Diese Distanz hindert ihn aber nicht, eine projizierte *katharsis* zu erleben: Der Zuschauer fällt über die dargestellte Handlung bzw. über den Protagonisten ein moralisches Urteil und stellt eine dementsprechende Identifikation her.<sup>492</sup> Die so entstehenden Gefühle ergreifen ihn, und klingen, mit Beendigung des Stückes, wieder ab: Er hat eine *katharsis* erlebt, aber die Emotionen waren nicht wirklich die seinen, sie waren, um auf Aristoteles' Worte zurückzugreifen, 'unschädlich', weil sie nicht auf der Wirklichkeit, sondern auf Nachahmung beruhten. Diese Unschädlichkeit ist es wohl auch, der letztendlich die 'tragische Lust'<sup>493</sup> zu verdanken ist: „Furcht und Mitleid sind zwar definitionsgemäß 'schmerzlich', doch als *mimetische Affekte* werden sie *zugleich* als lustvoll erlebt. Wie Aristoteles formuliert: Das der Tragödie eigentümliche Vergnügen rührt *aus Mitleid und Furcht* 'durch Mimesis'. Daher muss der gesamte Vorgang in einem einheitlichen Spannungsbogen verstanden werden: nicht erst Erregung von schmerzlichen Affekten und daraufhin lustvolle Befreiung von ihnen, sondern Lust an diesen Affekten, weil und insofern sie in sich selbst den Charakter haben, zu einer Auflösung ihrer selbst zu führen. Die Katharsis tritt also nicht erst *mit dem Ende* der ästhetischen Erfahrung und erst recht nicht *durch ihre Beendigung* ein. Die abschließende Erleichterung ist lediglich als *Vollendung* dessen begreifbar, was zuvor zugange war.“<sup>494</sup>

Gab es in Entsprechung zur tragischen auch eine komische *katharsis*? Das nicht erhaltene zweite Buch der *Poetik* sollte, nach Aussage des Aristoteles selbst, eine Definition der Komödie zum Inhalt

---

<sup>489</sup> In der *Rhetorik* des Aristoteles sind auch Wege aufgeführt, auf denen einmal erweckte Gefühle wieder beruhigt werden können, zum Beispiel, indem aufgezeigt wird, dass sie zu Unrecht oder grundlos entstanden sind, vgl. Rapp 2007, 166 f.

<sup>490</sup> „So wie im Kontext der Musik die Affekte nur bei bestimmten Tonarten und Melodien auftreten, ergeben sich die gleichen Affekte nach der aristotelischen Handlungskonstellation ...“ Flashar 2007, 178 bzw. „Während der Redner berichtet, zeigt oder beweist, dass solche Konstellationen vorliegen, stellt der Tragödiendichter sie durch die Handlung dar.“ Rapp 2007, 162.

<sup>491</sup> Aristot. Poet. 14, 1453 b 12–1454 a.

<sup>492</sup> Dabei ist auch eine kognitive Ebene relevant: „Neuere Forschung hat deutlich gemacht, dass Affekte generell und die tragischen Affekte insbesondere von komplexer Differenziertheit sind. Sie überkommen den Zuschauer nur scheinbar spontan; vielmehr geht ihnen ein Akt der Wahrnehmung voraus, der eine kognitive Komponente hat. Das Objekt von Furcht und Mitleid muss wahrgenommen werden, eine Erkenntnis über den Charakter der auf der Bühne handelnden Personen und über das Verhältnis von Charakter und Tat ist damit verbunden. 'Schrecken' und 'Jammer' bleiben als elementare äussere Erscheinungsformen bestehen, werden aber jetzt sublimiert zu 'Furcht' und 'Mitleid' mit entsprechenden Konsequenzen für die Valenz von Katharsis.“ Flashar 2007, 177 f.

<sup>493</sup> Siehe z. B. Düring 2005, 177.

<sup>494</sup> Dilcher 2007, 258 f. Kursiv im Original.

haben.<sup>495</sup> Wie weit dabei auch von einer *katharsis* die Rede gewesen sein könnte, ist in der Forschung umstritten. Folgt man dem sog. Tractatus Coislinianus, der Ausschnitte des zweiten Buches der *Poetik* referiert, war dies der Fall. Allerdings werden die Quellen des Tractatus je nach dem als zweifelhaft oder nicht aristotelisch betrachtet.<sup>496</sup> Ungeachtet dessen liefert der Text eine Definition der Komödie, die formal jener der Tragödie im ersten Buch entspricht. Janko, der das Dokument für authentisch hält,<sup>497</sup> übersetzt die betreffende Stelle folgendermassen:

*Comedy is an imitation of an action that is absurd and lacking in magnitude, complete, <with embellished language,> the several kinds (of embellishment being found) separately in the (several) parts (of the play); (directly represented) by person<s> acting, and <not> by means of narration; through pleasure (ἡδονή) and laughter (γέλως) achieving the purgation of the like emotions (παθημάτων). It has laughter for its mother.*<sup>498</sup>

Gerade die Tatsache der fast gänzlichen formalen Entsprechung dieser Definition mit jener der Tragödie in Buch I ist für viele Forschende unglaublich. Zudem ist die Bezeichnung von ἡδονή und γέλως als παθημάτα in Bezug auf Aristoteles widersprüchlich bzw. nicht belegt.<sup>499</sup> Nesselrath schreibt zudem zu Recht: „In eine noch grössere Schwierigkeit aber führt die Frage, ob überhaupt anzunehmen ist, dass Aristoteles die ἡδονή im Zuschauer durch die Komödienbehandlung beseitigt wissen wollte.“<sup>500</sup> Meines Erachtens lassen sich die im Tractatus verwendeten Begriffe ‚Freude/Lust‘ und ‚Lachen‘ nicht mit jenen von ‚Furcht‘ und ‚Mitleid‘ in der Tragödiendefinition gleichsetzen.<sup>501</sup> Will man die beiden Gattungen parallel und gleichwertig betrachten, stellt in der Tragödie wie in der Komödie die *mimesis* das Mittel dar, mit dem gewisse Emotionen geweckt werden. In der Tragödie sind diese Emotionen, gerechtfertigt durch ein moralisches Urteil, Furcht und Mitleid – Gefühle, die nach Beendigung des Stückes dank der *katharsis* verschwunden sind. Die *mimesis* der Komödie muss also in Entsprechung zu diesen Emotionen etwas Vergleichbares bewirkt haben, von dem der Zuschauer sich am Ende gereinigt fühlte. Lust und Lachen sind lediglich als sichtbare Zeichen dieser Reinigung zu sehen, denen man in Bezug auf die Tragödie vielleicht Erleichterung und Tränen gegenüberstellen könnte. Zurückgreifend auf die Aussage Platons, dass das Lachen mit Neid (φθόνος)

<sup>495</sup> Aristot. poet. 6, 1449 b 21.

<sup>496</sup> Janko 1984, 1–4; Nesselrath 1990, 144 f.; Golden 1992, 98–103; Düring 2005, 126.

<sup>497</sup> Janko 1984, 63–66. 77–90, bes. 82 f. zur zitierten Stelle.

<sup>498</sup> Original und Übersetzung siehe Janko 1984, 24 f.

<sup>499</sup> Nesselrath 1990, 116 f. Die Bedeutung von ἡδονή ist sowohl jene von ‚Genuss, Freude‘ als auch ‚Trieb, Lust, Begierde‘. Während die Lust in der während derselben Schaffensperiode wie die *Poetik* geschriebenen *Rhetorik* als eine sinnlich wahrnehmbare „Wiederherstellung der eigentlichen Natur“ (Aristot. Rhet, 1, 11, 1369 b 33) der Seele verstanden wird, ist sie in der später entstandenen *Nikomachischen Ethik* nicht mehr über das Körperliche definiert. Als etwas Negatives wird sie aber weder im einen, noch im anderen Fall gesehen, siehe Aristot. eth. Nic. 10, 3–4; Düring 2005, 147–149.

<sup>500</sup> Nesselrath 1990, 117.

<sup>501</sup> Genau dieser Meinung ist allerdings Sutton 1994, 14–16; zum Vorgang der Reinigung 86 f. Der Schauspieler wird als eine Art Substitut gesehen, der stellvertretend für den Zuschauer ausserordentliche Freiheiten geniesst. Die indirekte Teilnahme daran im Theater hat einen positiven Effekt auf den Bürger, siehe ebenda 118.

verbunden sei, liesse sich postulieren, dass dem Lachen der Komödie eigentlich ein Affekt der Unlust, ein negatives Gefühl, zugrundeliegt.<sup>502</sup> Soll der Zuschauer also von diesem Neid gereinigt werden? Oder von den emotionalen Ursachen dieses Neides?<sup>503</sup>

Golden sieht in der komischen *katharsis* in Entsprechung zur tragischen die Erweckung und Beilegung eines Gefühls der *Empörung*, das ausgelöst wird durch das *Lächerliche*, das heisst durch Handlungen von Menschen, die schlechter sind als der Zuschauer.<sup>504</sup> Auch hier werden ein moralisches Urteil und eine (negative) Identifikation vorausgesetzt, die die entsprechenden Affekte auslösen: „We will feel ‚indignation’ but this indignation will be incorporated into the essential intellectual pleasure that all forms of mimesis generate. Moreover, those comic actions which do approach an emotional threshold of pain are regularly relieved by farcical interventions that make it impossible to sustain a painful response. Thus Aristotle is quite correct when he states that comic mimesis presents ignoble action and character in a painless and nondestructive way (Poetics 1449 a 34-37), and we are justified in seeing that our emotional response of indignation to the circumstances of comic mimesis, while associated with a pejorative intellectual judgment, will be as immune from true pain as are those comic events themselves.“<sup>505</sup>

Während die Tragödie für Aristoteles mit Sophokles formal vollendet war, nahm er für die Komödie die für ihn zeitgenössische – also die Mittlere – zum Massstab. Aristophanes findet als Komödiendichter zwar Erwähnung, seine Stücke scheinen aber zum paradigmatischen Erfassen der Gattung ungeeignet. Die Alte Komödie war stark mit der Lebenswirklichkeit der attischen Bürger verbunden. Die Distanz, die für Aristoteles durch die *mimesis* gegeben sein sollte und dank derer sie unschädlich blieb, war wegen der politischen Aktualität und Unmittelbarkeit der Themata in der Alten Komödie nicht immer gewährleistet; eine „klare Grenzziehung zwischen Leben und Kunst“<sup>506</sup>, wie es die aristotelische Mimesiskonzeption vorsah, war nicht gegeben. Besonders das Instrument der ‚Aischrologie’, also der Rede, in der man Spöttisches (oder eben Hässliches) über jemanden sagte, konnte durchaus für realen Schmerz unter den Zuschauern sorgen. Im politischen oder juristischen Bereich war die Aischrologie ein Mittel zur Diskriminierung des Gegners, eine rhetorische Waffe, derer man sich allerdings mit dem Risiko bediente, dass der dabei erzeugte Spott bzw. die Beschämung auf einen selbst zurückfiel.<sup>507</sup> Die dabei zum Ausdruck gebrachte verbale Aggression

---

<sup>502</sup> Plat. Phil. 48b–50a. Siehe auch oben 82 f. und Mader 1977, 22 sowie Schulthess 2000, 311–315.

<sup>503</sup> „Il nous manque dans ce raisonnement, ou plus généralement dans l’œuvre de Platon, une explication des sources de l’envie – l’envie indique que ce que nous sommes et ce que nous avons ne nous suffisent pas; cette disposition telle que je l’ai circonscrite ci-dessus est pour ainsi dire l’expression de notre indigence, jointe à la conscience de cette indigence.“ Schulthess 2000, 315.

<sup>504</sup> „While tragedy offers us a clarification of noble (σπουδαῖος) action and character under the stress of undeserved misfortune – a situation that evokes in us pity and fear – comedy illuminates the opposite arena of human action, ignoble (φᾶλλος) action and character undeservedly enjoying good fortune, a situation that evokes in us indignation.“ Golden 1992, 98.

<sup>505</sup> Golden 1992, 93.

<sup>506</sup> Flashar 1994, 65, siehe auch 66–70 zur Vielschichtigkeit des Lachens der Alten Komödie im Gegensatz zu den späteren Formen.

<sup>507</sup> Dieser Effekt war ein Teil des Prinzips der Aischrologie. Der schamlose Redner setzte sich immer auch der möglichen Verurteilung durch das Publikum aus, siehe Halliwell 2008, 216; Halliwell 1991a, 293 f. Zur



konnte aus Verstößen gegen das sittliche Empfinden, also Verletzungen des sexuellen oder religiösen Schamgefühls, oder aus der persönlichen öffentlichen Beleidigung einer Person bestehen. Die Redefreiheit als demokratisches Prinzip hatte ein solches Verhalten bis zu einem gewissen Grad zu tolerieren. Dennoch sind aus dem politischen und juristischen Umfeld Restriktionen bekannt, während das Theater die Narrenfreiheit des Genres genoss und zu Worten greifen durfte, die ansonsten Anstoss erregten.<sup>508</sup> Für die Alte Komödie war die Aischrologie ein Instrument zur Erzeugung eines spöttischen Lachens, das durchaus ambivalente, ausgrenzende Wirkung hatte. Die zweifache Bedeutung von *aischos* bzw. *aischros* – Worte, die Aristoteles verwendet, um das Lächerliche zu definieren – von sowohl Schande/beschämend/schändlich als auch Hässlichkeit/hässlich ist bezeichnend für das Verhältnis der Griechen zur Lächerlichkeit und damit zum Lachen.<sup>509</sup>

*Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen (τοῦ αἰσχροῦ) teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit (αἴσχος) verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich (αἰσχροῦν) und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.*<sup>510</sup>

Innere und äussere Hässlichkeit sind im Verständnis der Griechen nicht zu trennen, ebenso wie *kalos* und *agathos* eine Einheit bilden. *Aischros/aischos* müssen also im Sinne einer ‚ganzheitlichen Hässlichkeit‘ gelesen werden; die innere Hässlichkeit ist, entsprechend dem griechischen Ehrverständnis, als beschämend und ehrlos zu sehen. Die stereotypisierte Hässlichkeit zeigt sich naturgemäss vor allem auf der äusserlichen Ebene; deformierte, entfremdete Körper sind ein Zeichen für das Schlechte im Menschen und machen es erkennbar.<sup>511</sup>

Die griechische Ehrgesellschaft reagierte empfindlich auf Gesichtsverlust, auf die Gefahr der inneren Hässlichkeit. Bei Homer finden wir exemplarisch die öffentliche Beleidigung des Agamemnon durch Achill, der wiederum jene des Achill durch Agamemnon – die Vorenthaltung von Briseis – vorangegangen war. Dabei ist die Ambivalenz von Schamlosigkeit und Beschämung immer präsent;

---

problematischen Beziehung von Aischrologie und Redefreiheit siehe Halliwell 2008, 234–237. Verbale Schamlosigkeit wurde auch als Zeichen für Vulgarität und als eine Bedrohung für die Demokratie empfunden, mit der sie gleichzeitig eng verbunden war. Auch die römische Kultur kannte die öffentliche Diffamierung als Waffe in der politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Auf dem Marktplatz oder nachts vor dem Haus des Opfers wurde zu diesem Zweck laut gesungen oder geschrien, was der Person vorgeworfen oder aber auch fälschlich nachgesagt wurde. Solche Unternehmungen blieben oft nicht ohne soziale Folgen und wurden daher im Zwölftafelgesetz verboten, siehe Graf 2005, 198–200.

<sup>508</sup> Halliwell 1991b, 51–54. Zu den wenigen Versuchen, die Redefreiheit der Komödie einzuschränken, siehe Carey 1994, 71 Anm. 8.

<sup>509</sup> Liddell – Scott – Jones 1996, 34. Diese Zweideutigkeit dieser Wortgruppe ist auch die Ursache von verschiedenen Übersetzungen der Aristoteles-Stelle: „Aristotle famously says in the *Poetics* (5.1449a 32-3) that the laughable is ‘part’, i.e. one species, of the the shameful; ...“ Halliwell 2008, 245. Fuhrmann schreibt zu seiner Übersetzung („als das Lächerliche am Hässlichen teilhat“): „D. h. am (sinnlich wahrnehmbaren) Schlechten.“

<sup>510</sup> Aristot. poet. 5, 1449 a 32–37 (Übersetzung M. Fuhrmann).

<sup>511</sup> Auf die damit verbundene moralische Wertung wird später ausführlicher eingegangen (siehe Kap. III.2).

jener, der beleidigt, läuft Gefahr, selbst eine schlechte Figur zu machen.<sup>512</sup> Thersites, der im zweiten Buch der Ilias das Heer gegen Agamemnon aufzuwiegeln versucht, wird von Odysseus vor den versammelten Heerführern mit Worten und Schlägen niedergemacht.<sup>513</sup> Die Reaktion darauf seitens der Adligen ist ein kollektives Auslachen des hässlichen, unbeliebten Thersites. Die Geschichte des Helden Ajax ist vielleicht das eindrücklichste Beispiel der griechischen Mythologie für den Verlust der Ehre und seiner Konsequenzen. Auch hier äussert sich die Schande im Lachen der anderen:

*Siehst du den Kühnen, den Beherzten, den Unerschrockenen in hitzigen Kämpfen, mich, gewaltig mit den Händen gegen ungefährliche Tiere? Wehe über das Gespött, wie schändlich bin ich behandelt!*<sup>514</sup>

Medea gibt im Stück des Euripides ebenfalls die Angst vor dem Lachen der Feinde als Motivation für ihr Handeln an.<sup>515</sup> Das Lachen der Tragödie bleibt durchwegs im negativen Kontext der Scham, die der tragische Held oder die Heldin empfindet – es wird in diesem Sinne nicht direkt wiedergegeben, sondern es genügt die Angst davor, das Gesicht zu verlieren, um die verletzende Macht des Lachens zu demonstrieren.

Das Lachen hatte bereits und gerade in der Antike zwei Funktionen – eine integrierende und eine ausschliessende; eine, die Spannung abbaut und eine, die sie erzeugt. Lachen war nicht *a priori* etwas Positives, im Gegenteil. Es musste zur richtigen Zeit und am richtigen Ort geschehen; übermässiges Lachen selbst, zumal an falscher Stelle und zur falschen Zeit, konnte beschämend sein. Die enge Bindung des Lachens an das Lächerliche und das Hässliche legt nahe, dass die ausschliessende, diskriminierende Wirkung des Lachens in der Antike eine grössere Bedeutung hatte als heute.<sup>516</sup> Der erbarmungslose Hohn gegenüber dem Minderwertigen oder dem Feind, aber auch versagenden Freunden oder Familienmitgliedern ist auf die tief verwurzelte Schamkultur der Griechen und die damit verbundene strenge Reglementierung des Zusammenlebens in der Gesellschaft zurückzuführen.<sup>517</sup> Die Identität eines Individuums gründete auf der Wertschätzung durch die

---

<sup>512</sup> Hom. Il. 1, 149–171. Zur Ambivalenz siehe Halliwell 2008, 216: „In the very earliest exemplification of this point in extant Greek, it is a matter of profound ambiguity whether the force of shame which is activated by Achilles’ ferocious tirade against Agamemnon at Iliad I.149–71 (a tirade that starts with a vivid accusation of shamelessness: ‘you who are cloaked in shamelessness’, ...) should count as reflecting more on the speaker or on his target.”

<sup>513</sup> Hom. Il. 2, 245–271. Zur Figur des Thersites vgl. Meltzer 1990, 267–270.

<sup>514</sup> Soph. Ai. 364–367 (Übersetzung R. Rauthe). Siehe auch Dillon 1991, 347.

<sup>515</sup> Eur. Med. 1049–1055.

<sup>516</sup> Vgl. Halliwell 2008, 244 und unten Kap. V.2–3.

<sup>517</sup> Dillon 1991, 347 f. 354 f.; Brown 1989, 288–292; Meyer 2011, 35–37; Zanker 1995, 53 f.: „Das Auftreten und Verhalten aller Bürger in der Öffentlichkeit unterlag im klassischen Athen strengen Regeln. Sie galten für das richtige Gehen, Stehen und Sitzen ebenso wie für die korrekte Drapierung des Mantels, die Haltung und Bewegung von Armen und Kopf, für Haar- und Bartschnitt ebenso wie für die Bewegung der Augen und die Lautstärke und Modulation der Stimme, kurz für jede Form von Verhalten und Selbstdarstellung eines Individuums, und zwar differenziert nach Geschlecht, Alter und Rolle. Die Sorge um das richtige Verhalten muss viel Zeit gekostet und die Menschen geradezu tyrannisiert haben.“ Kullmann 1995, 81: „Jeder hatte darauf zu achten, dass er sich nicht lächerlich machte. Es ist auffallend, dass diese mentalitätsgeschichtliche Besonderheit der Antike in der Forschung bisher wenig reflektiert wurde.“ Geprägt wurde der Begriff *shame*

Gemeinschaft: „In einer Gesellschaft, die sich durch fortwährende persönliche Duelle auszeichnet, in der man seine Konkurrenten in einem ständigen Wettstreit um Ruhm übertrumpfen muss, ist jeder den Blicken der anderen ausgesetzt und existiert nur durch diese Blicke. Man ist das, was die anderen in einem sehen.“<sup>518</sup> Die Schande und das damit verbundene Lachen waren an das Kollektiv gebunden und hatten eng mit der Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft zu tun. Auch das integrierende Lachen tat seine Wirkung erst in einer Gruppe, und sein positiver, spannungsabbauender Effekt hatte ebenfalls einen spöttischen Hintergrund – ‚man‘ lachte immer *über* etwas oder jemanden, und sei es über sich selbst. Das Wesen des Lachens erschliesst sich – in Hinblick auf die Antike, aber mit Gültigkeit auch für die Gegenwart – meines Erachtens am besten in den Überlegungen zur *katharsis*, exemplarisch zu fassen weil bewusst erzeugt im Theater: Die Tragödie zeigte Menschen, mit denen man sich identifizierte, was Mitfühlen zur Folge hatte. Die Komödie hingegen zeigte Menschen, die als minderwertig empfunden wurden, die also nicht das Mitgefühl der Zuschauer, sondern negative Empfindungen, begleitet von einem Gefühl der Lächerlichkeit, weckten. Die Reaktion darauf war ein ausschliessendes Lachen: Es äusserte die Nicht-Identifikation. Lachen war (und ist) *Distanznahme*. Der Effekt dieses Vorgangs wird auch deutlich beim Lachen aus Erleichterung, wo ein plötzlicher Spannungsabfall, das sich Auflösen einer drohenden Gefahr, zum gleichen Resultat führt: Der Lachende fühlt sich überlegen und in Sicherheit.<sup>519</sup> Das Lachen enthält damit – wie unter Umständen auch das Weinen – an sich eine kathartische Komponente, die isoliert und instrumentalisiert werden konnte.

### III.1.1 Lachen als Ritual

Diese Eigenschaften des Lachens mögen zu seiner Verwendung im rituellen Kontext geführt haben; ihm ist eine apotropäische Wirkung zugebracht, die Schutz und Reinigung bieten kann. Verbunden damit hat es transformierende Qualitäten: Es kann bewusst eingesetzt werden, um Bedeutungen anzugeben und Übergänge zu realisieren.<sup>520</sup> Religionswissenschaftlich gesehen ist das Lachen eine der ordnungsstiftenden Funktion der Religion entgegengesetzte Kraft. Es stört das kosmische System durch ein temporär einbrechendes, kreatives Chaos und lässt danach die kurzzeitig ausser Kraft gesetzte Ordnung umso gefestigter zurück. Das Lächerliche, das der Auslöser des Lachens ist, entsteht

---

*culture* von Dodds, der damit vor allem auf die Welt der homerischen Epen Bezug nimmt, aber auch von einem, wiewohl graduell abnehmenden, Weiterbestehen dieser Mentalität ausgeht, vgl. Dodds 1951, 17 f. 28.

<sup>518</sup> Vernant 1993, 26.

<sup>519</sup> Hubbard 1991, 9 in Bezug auf Freud: „... we laugh at the behavior of another by comparing it with what we would do in his place. Objects are comic if they expend more energy in physical motions than we would or less than we would in intellectual acts. In both cases laughter comes from a pleasurable conceived feeling of superiority. At the same time the feeling of superiority is accompanied by memory of an averted, superfluous anxiety over our own powers of mastery. On a level of mimetic projection, this infantile regression expresses the same tendency evident in a child's play – namely, joyful repetition of an activity once perceived as dangerous but now functionally mastered and harmless.“

<sup>520</sup> „... laughter ... is always some sort of a marker.“ Gilhus 1997, 4. Siehe auch Gilhus 1991, 257. 259.

dabei aufgrund der Inkongruenz zweier Systeme – wovon eines das religiöse ist – oder Elemente eines Systems.<sup>521</sup>

Die Verbindung von Lachen und Religion ist auch ein Charakteristikum der griechischen Kultur; das Lachen ist bei den Griechen eng mit den Göttern verbunden.<sup>522</sup> Sowohl Ilias als auch Odyssee beinhalten eine Szene, die das Lachen in seiner funktionalen Bedeutung innerhalb der Gemeinschaft zeigt. Im ersten Buch der Ilias entwickelt sich ein Streit zwischen Hera und Zeus über die weitere Entwicklung des trojanischen Krieges.<sup>523</sup> Zeus bedroht seine Gattin, was die übrigen Götter irritiert. Hephaist bricht das unangenehme Schweigen, indem er zu seiner Mutter spricht. Er ruft seine eigene Geschichte in Erinnerung, als Zeus ihn voller Wut vom Olymp geschleudert und so zum Krüppel gemacht hatte und besänftigt sie. Dann beginnt er, allen Göttern Nektar auszuschenken und löst mit den Bewegungen seines ungelenkten Körpers das unauslöschliche, göttliche *homerische* Gelächter aus. Die Situation hat sich damit entspannt, Hephaist war in seinen Bemühungen als Friedensstifter erfolgreich. Neben den liebevollen Worten, die sich in erster Linie an seine Mutter richteten und ihr ein Lächeln entlockten, hat er dazu seine eigene, deformierte Gestalt, seine Hässlichkeit, eingesetzt. Für das Lachen hingegen, das er in einer Episode der Odyssee provoziert, gebraucht er seine Fertigkeit als Handwerker: Er fesselt Ares und Aphrodite beim Liebesakt in einem Netz. Dieses Lachen hat nicht den unmittelbaren Zweck der Entspannung und Freude, sondern jenen der Rache an seiner untreuen Frau und ihrem Liebhaber.<sup>524</sup> Das kunstvolle Gebilde, mit dem er die Liebenden fängt, ruft die Bewunderung der männlichen Götter hervor, die auf sein Rufen herbeigeeilt sind. Dass es dem hässlichen, lahmen Hephaist durch seine Kunst gelingt, den schönen und starken Ares zu demütigen, lässt erneut das olympische Gelächter ertönen. Der unansehnlichste der Götter ist also ein eigentlicher „artisan du rire“<sup>525</sup>, Schöpfer einer göttlichen Kraft, deren Macht die Menschen nicht immer zu kontrollieren wussten.<sup>526</sup> Er verkörpert den Prototyp des *gelotopoios*<sup>527</sup>, der in vielen Formen Nachahmung fand.<sup>528</sup> Lachen ist in diesem Sinne eine Kunst, ein bewusst eingesetztes Mittel, um die

---

<sup>521</sup> Gilhus 1991, 257–259. 262. 264. Besonders offensichtlich wird dieser Effekt beim Zusammentreffen vom Menschen als biologisch-phyischem auf der einen und als sozio-kulturellem (d.h. auch religiösem) Körper auf der anderen Seite. Aber auch die Verbindung der religiösen Sphäre mit der zoologischen, wie sie in der ägyptischen Kultur üblich war, erschien den griechischen Beobachtern lächerlich. Hier entsteht die Inkongruenz erst durch die Aussenperspektive einer anderen Kultur, siehe Gilhus 1991, 260.

<sup>522</sup> Cèbe 1966, 19; Gilhus 1997, 28.

<sup>523</sup> Hom. Il. 1, 536–611. Siehe Halliwell 2008, 97–99 zu weiteren Formen des Lachens in Ilias und Odyssee (zusammenfassend).

<sup>524</sup> Hom. Od. 8, 266–366. Vgl. Halliwell 2008, 80 f. zu den Gefühlen des Hephaist in dieser stark ambivalenten Szene.

<sup>525</sup> Collobert 2000, 137. Dies bedingt nota bene den Willen zur Lächerlichkeit.

<sup>526</sup> Das unauslöschliche Lachen ist den Göttern vorbehalten; die menschlichen Hörer der Geschichte am Hof des Alkinoos werden nicht explizit als lachend beschrieben (vgl. Od. 8, 367–369). Das göttliche Lachen erscheint vielmehr als den Menschen nicht angemessen und von ihnen nicht zu bewältigen: „La meilleure preuve en est qu’il signifie le retour à la raison pour les dieux, quand il signifie la folie pour les hommes.“ Collobert 2000, 141. Siehe auch Halliwell 2008, 61 f. 84 f.

<sup>527</sup> Siehe unten III.1.3.

<sup>528</sup> Mit dem hässlichen, hinkenden Thersites ist ein Beispiel bereits in der Ilias zu finden. Er bildet das Negativ zur strahlenden Heldengestalt des Achill, siehe Meltzer 1990, 267–270. Auch Hermes war eine Gottheit, von der komische Begebenheiten überliefert sind, namentlich die Streiche aus seiner Kindheit, vgl. Halliwell 2008, 100

Veränderung einer Situation zu erreichen.<sup>529</sup> Die befreiende Wirkung von Hephaistos' Auftreten in der angespannten Situation der Götterversammlung zeigt die Funktion des Lachens als Mittel zum Spannungsabbau, seine Massnahme zur Überführung von Aphrodite und Ares ruft den Spott der versammelten Götter hervor, der sich über das Paar ergiesst und es ächtet – hier wird Spannung erzeugt und das Lachen wird zu einer Waffe. Diese beiden Aspekte des Lachens, die mit der Erhebung in die göttliche Sphäre eine besondere Legitimation erhalten, spielten, wie wir gesehen haben, eine wesentliche Rolle in der Konstituierung der griechischen Gesellschaft.

Die Macht des Lachens wurde besonders deutlich im Kult der Göttin Demeter. Die Mythologie verdeutlicht diesen Aspekt in der Erzählung von der Entführung der Persephone durch Hades und der Suche von Demeter nach ihrer Tochter. Aus Traurigkeit über deren Verlust und Unauffindbarkeit nimmt sie der Erde ihre Fruchtbarkeit und verhindert das Wachsen von Getreide und Früchten. Der homerische Demeterhymnos erzählt, wie sich die Göttin schliesslich müde und voller Trauer im Haus des Keleos in Eleusis auf einen Stuhl setzt. Trotz der Gastfreundschaft der Familie bleibt sie stumm und weigert sich, zu essen und zu trinken. Iambe, eine Dienerin, führt schliesslich den Wendepunkt der Geschichte herbei, indem sie die Göttin mit obszönen Sprüchen zum Lachen bringt.<sup>530</sup> Deren Lebens- und Tatkraft kehrt zurück und führt in letzter Konsequenz zur Wiederbegegnung von Mutter und Tochter. Indirekt bewirkt dieses Lachen somit, dass die Erde wieder Früchte trägt und die Menschen Nahrung haben. Es erstaunt deshalb nicht, dass Obszönitäten und Spottreden und das Lachen darüber an den Festen der Fruchtbarkeit eine zentrale Rolle spielten. Die Mysteren, die in Eleusis in die Mysterien der Demeter eingeweiht werden sollten, wurden auf ihrem Weg dahin rituell beleidigt und verspottet, um sie zum Lachen zu bringen.<sup>531</sup> An den Thesmophorien unterhielten sich die Frauen mit obszönen Witzen und Anspielungen.<sup>532</sup> In die hier besonders präzente Verbindung von Körper, Sexualität und Fruchtbarkeit fügt sich das Lachen gemäss Gilhus als ein Öffnen des Körpers sowohl im physischen als auch im psychischen Sinn ein. Es ist ein Zeichen für Fruchtbarkeit, Kraft

---

f. Der Grund hierfür dürfte allerdings weniger in der Figur des Spassmachers, sondern in seiner Natur als schlauer Gott der Diebe liegen.

<sup>529</sup> „Le rire apparaît alors la marque ou le signe de l'émotion transformée. Plus le rire est puissant, plus la transformation le sera ...“ Collobert 2000, 138.

<sup>530</sup> Hom. h. 2, 197–204. Der Vorgang steigert sich vom Lächeln zum Lachen und zum mit Freude erfüllten Herzen: μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν. Damit sind zwei der im Griechischen gebräuchlichen Worte für den Ausdruck des Lachens verwendet: Das Lächeln (μειδῆσαι) und das Lachen (γελάσαι). Beide werden als eine positive Regung des Gesichts wahrgenommen, während καχάζειν (laut lachen, in Lachen ausbrechen) vor allem das Gehör anspricht und negativ konnotiert ist, vgl. Lopez Eire 2000, 21. 31 f.

<sup>531</sup> Burkert 2001, 104 f.; Halliwell 2008, 166 f. (auch zur reinigenden Kraft des Lachens) 169–171. Offenbar waren auf dem Weg nach Eleusis mehrere ‚Stationen‘ des Lachens und Tanzens, im Wechsel mit ernsten Phasen, vorgesehen, siehe Halliwell 2008, 213. Schmidt 1995, 121 denkt beim Spott der Iambe weniger an Obszönitäten, als an Scherze über die Trauer der Göttin selbst.

<sup>532</sup> Halliwell 2008, 175 f.; Gilhus 1997, 35 f. Auch diese Art des Lachens war jedoch in ein rituelles Regelwerk eingebunden und erlaubte nur bedingt Spontaneität, vgl. Halliwell 2008, 158. Andere Beispiele rituellen Lachens, nicht nur im Demeterkult, finden sich bei Halliwell 2008, 192 (Überblick). Burkert 2001, 104 f. sieht in der rituellen Gemeinschaft der Frauen eine Gelegenheit, sich durch obszöne Witze von den Zwängen des Geschlechterverhältnisses zu befreien.

und Regeneration.<sup>533</sup> Schutz und Reinigung der Mysten vor der Einweihung scheinen ausserdem ebenfalls von Bedeutung gewesen zu sein: Auf den Spott wird mit Lachen reagiert, das heisst, dass er durch das Lachen abgewendet wird – daher seine apotropäische und, in weiterer Konsequenz, stärkende Wirkung.<sup>534</sup> Pausanias berichtet vom Orakel des Trophonios in Lebadeia, wo die Kandidaten eine mühevollen Initiation in einer heiligen Höhle absolvieren mussten und nach dem Ritual zuerst in einem Zustand des Schreckens und der Lähmung, dann aber wie neu geboren waren. Sie finden zurück zur Kraft des Lachens, das sie zuvor verloren hatten.<sup>535</sup>

Auch im Kult des Dionysos spielte das Lachen eine grosse Rolle. In den Prozessionen zu Beginn der dionysischen Feste wurden von den fahrenden Wagen herunter Spässe getrieben und die Zuschauer verspottet. Die Wagen bildeten eine mobile Bühne, von der aus schon vor den offiziellen Aufführungen die ‚Performance des Lachens‘ geprobt wurde.<sup>536</sup> Das Prinzip des *komos* findet sich hinter diesen offiziellen Zügen genau so, wie bei den eher spontanen Veranstaltungen auf dem Land, die während der Zeit der dionysischen Feste im Winter stattfanden.<sup>537</sup> Umzüge zu Ehren des Dionysos sind zudem aus der privaten Sphäre bekannt, wo sie eine Art Verlagerung und Verlängerung des Symposions bedeuteten.<sup>538</sup> Je nach Laune und Zustand der Symposiasten fand das Fest auf der Suche nach neuen Trinkgelegenheiten eine Fortsetzung auf der Strasse. Wieder andere Versionen wurden bei Hochzeiten oder ähnlichen Gelegenheiten organisiert. Abhängig von den Umständen seiner Entstehung konnte der *komos* die verschiedensten Formen annehmen: Ausgelassen tanzende und Musik spielende Männer zogen durch die Stadt, manchmal verkleidet oder mit Tieren, und griffen sich unter Umständen gezielt Leute zur Verspottung aus den Häusern oder von der Strasse.<sup>539</sup> Die Trunkenheit war dabei weniger Selbstzweck als Mittel zur Ekstase: „Nichts charakterisiert diesen Rausch so wie das Fortfallen aller Hemmungen – auch der Hemmungen, die den Geist behindern. Das

<sup>533</sup> Halliwell 2008, 163–166. 196–198. 205 f. Gilhus sieht den Körper in der Antike eng verbunden mit dem Kosmos; im Bewusstsein dieser Verbindung war seine Funktion jene eines Instruments: „The old cosmological laughter had been both vertical and horizontal. It had kept the ups up, and the downs down, that which was inside inside, and that which should stay out out. It had made life flow when it ran dry; in Greece it most significantly touched the dimensions of that which was unthought. Cosmological laughter had been situated in the world, defining the world and keeping it moving; ...“ Gilhus 1997, 11. Das Lachen war eine kosmische Kraft, die sich zum Positiven wie zum Negativen (beispielsweise dem Ausschluss von Fremden) wenden liess, vgl. ebenda 4. 9. Zur Bedeutung des menschlichen Körpers in Bezug auf das Lächerliche siehe auch Gilhus 1991, 259. 264. Auch das Ent-spannen, das das Lachen bewirkt, kann sich körperlich äussern: Bei Aristophanes kann das herzhaftes Lachen vom Verb *πέρδομαι* (furzen) begleitet sein, vgl. Lopez Eire 2000, 26.

<sup>534</sup> Lesky 1993, 272 spricht von der „Segenswirkung“ des Spottes. Hinweise auf eine reinigende Funktion von Spott und Lachen finden sich nur bedingt; aus Alexandria ist überliefert, dass ein Ritual in der genannten Form – man fuhr auf Wagen durch die Strassen und hielt vor den Häusern an, um die Bewohner zu beleidigen – zur Reinigung der Seelen gedacht war, vgl. Halliwell 2008, 188. Die Tatsache, dass Obszönes oder Schamloses, das unter Umständen direkt gegen die eigene Person gerichtet war, durch Lachen abgewendet werden konnte, scheint mir ein Aspekt zu sein, der diese Funktion begünstigt.

<sup>535</sup> Paus. 9, 39, 5–14.

<sup>536</sup> Halliwell 2008, 178–180 (180: „... the image of wagons as mobile performance platforms points towards a plausible *idea* of emergent drama; ...“). Die Situation für den Prozessionszug der Demetermysterien ist vergleichbar; die rituelle Verspottung fand ebenfalls auf den Wagen statt, die die Frauen nach Eleusis brachten, siehe Halliwell 2008, 171 f.

<sup>537</sup> Kerényi 1994, 205. Zur Unterscheidung von *pompe* und *komos* siehe Pickard-Cambridge 1953, 61.

<sup>538</sup> Der *komos* verband die dionysischen Sphären des Drinnen und Draussen, siehe Halliwell 2008, 105 f. 178.

<sup>539</sup> Solche Züge waren ursprünglich nicht zwingend mit Dionysos verbunden, siehe Halliwell 2008, 178–180; Lesky 1993, 271 f.; DNP 6, 1999, 705 f. s. v. *Komos* (F. Graf).

Lachen, das erweckt wird und ausbricht, stürzt weitere Schranken um: es ist vernichtend und vollendet die Auflösung.<sup>540</sup> Die Ambivalenz und Gefahr eines solchen Verhaltens war, sowohl für die Ausführenden als auch für das lachende Publikum, im Rahmen des Theaters dann gebannt: Die „institutionalisierte Schamlosigkeit“<sup>541</sup> wandelte die negative Kraft des Spottes und der Scham in die positive, von der Gemeinschaft geteilte Erleichterung des Lachens. Die Komödie als dionysisches Ritual bildete den sicheren Rahmen, innerhalb dessen das Lachen seine kathartische Kraft entfalten konnte. Eine solche Funktion ist für das rituelle Lachen in meinen Augen bezeichnend: Die wohltuende psychologische Wirkung auch und gerade eines aggressiven Lachens kann ohne Angst vor Sanktionen erlebt werden.<sup>542</sup> Das rituelle Lachen als bewusste eingesetzte Handlung findet sich im kultischen Kontext verschiedener Gottheiten,<sup>543</sup> in erster Linie aber um Demeter und Dionysos. Die Aspekte der Fruchtbarkeit und der reinigenden Wirkung sind bei beiden Göttern relevant; sowohl Demeter als auch Dionysos sind Vegetationsgottheiten und verkörpern das Prinzip der Regeneration der Natur, das durch das Lachen symbolisiert werden kann.<sup>544</sup>

Auch verschiedene Feste im römischen Jahreskreis verwendeten das Mittel des Lachens, vor allem, um Übergänge zu neutralisieren, so zum Beispiel beim Neujahrsfest, bei Hochzeiten und Grabritualen. Häufig geschah dies in Form von Parodien und Spottversen; komische Tänzer und Mimen begleiteten sowohl Hochzeits- als auch Begräbniszüge.<sup>545</sup> Die zum Jahresende stattfindenden Saturnalien zelebrierten nicht nur die Umkehrung der Ordnung zwischen Sklaven und Herren, sondern auch das Rezitieren von Spottgedichten während der zahlreichen und üppigen Gelage.<sup>546</sup> Explizit erwähnt wird das Lachen von Plutarch im Zusammenhang mit den im Februar stattfindenden Luperkalien, wo zwei Jünglinge mit den blutigen Schlachtmessern des soeben durchgeführten Opfers an der Stirn berührt wurden. Das Ritual sah vor, dass sie, nachdem ihnen das Blut mit in Milch getauchter Wolle wieder abgewischt worden war, lachen mussten. Darauf folgte ein Lauf vom Lupercal über das Forum und

---

<sup>540</sup> Kerényi 1994, 204.

<sup>541</sup> Halliwell 2008, 247.

<sup>542</sup> Der Kontrollmechanismus der Scham, das heisst in diesem Fall die Angst vor dem unstatthaften, übermässigen Lachen, verliert in der Komödie seine Wirksamkeit, vgl. Halliwell 2008, 245–48. Welche Wirkung die öffentliche Verspottung dennoch haben konnte, zeigt die Stelle in der Apologie des Sokrates (Plat. apol. 19 B–C), wo dessen Verspottung in den *Wolken* als mitschuldig am falschen Bild des Philosophen in der Öffentlichkeit und damit indirekt an dessen Verurteilung bezeichnet wird.

<sup>543</sup> Andere Beispiele rituellen Lachens finden sich bei Halliwell 2008, 192 (Überblick) und 2000, 166–168.

<sup>544</sup> Vgl. Halliwell 2008, 205 f. Der Begriff Regeneration kann in einem erweiterten Sinn verstanden werden: Nicht nur die Natur und der Kreislauf des Lebens erneuern sich, sondern auch die gesellschaftliche Ordnung wird neu konstituiert. Dies tritt besonders deutlich hervor im ‚karnevalesken‘ Aspekt des dionysischen Kultes.

<sup>545</sup> Siehe Cèbe 1966, 24–28. Zur Verwandtschaft der *versus fescennini* mit der griechischen Aischrologie ebenda 27 mit Anm. 7, ebenso Graf 2005, 201 f.

<sup>546</sup> DNP 11, 2001, 114 s. v. Saturnalia (G. Distelrath); Döpp 1993, 146 f.; Cèbe 1966, 25: „Ils se figuraient alors être exposés aux pires dangers et ressentaient le besoin d’être fermement défendus. On ne s’étonnera pas qu’ils aient, à cet effet, demandé son appui au rire rituel, tablant sur toutes ses propriétés, attendant de lui à la fois qu’il les sauvegardât, qu’il purifiât l’année achevée et qu’il fit heureux et prospères les mois à venir.“ In der Spätantike wurden an den Umzügen während der Saturnalien auch Tiermasken getragen, siehe Meslin 1970, 80–82.

um den Palatin, bei dem die *luperci* die Zuschauenden mit Riemen schlugen, was vor allem für die Frauen Reinigung, Schutz und Fruchtbarkeit versprach.<sup>547</sup>

*Die Lupercalia sind, der Zeit nach zu schliessen, ein Reinigungsfest, denn sie werden an den Feiertagen des Monats Februar begangen, den man mit ‚Reinigungsmonat‘ übersetzen kann, und den Tag nannte man vor alters Febrates. Der Name des Festes bedeutet auf griechisch Lykaia (=Wolfsfest) und scheint deshalb uralte, von den Arkadern unter Euandros mitgebracht. Aber das ist ungewiss, denn der Name kann auch von der Wölfin herkommen: sehen wir doch, dass die Luperci ihren Umlauf an der Stelle beginnen, wo Romulus ausgesetzt worden sein soll. Die Bräuche, die da geübt werden, machen es schwer, den Ursprung zu ergründen. Man schlachtet Ziegen, dann werden zwei Jünglinge von Adel herbeigeführt, denen einige mit dem blutigen Messer die Stirn berühren, während andere sogleich mit einem in Milch getauchten wollenen Lappen das Blut wieder abwischen. Nach dem Abwischen müssen die Jünglinge lachen. Hierauf schneiden sie die Ziegenfelle in Streifen, laufen nackt, nur mit einem Lendenschurz, durch die Stadt und schlagen die Begegnenden mit den Riemen. Die erwachsenen Frauen suchen diesen Schlägen nicht auszuweichen, weil sie glauben, dass sie für Schwangerschaft und leichte Geburt heilsam sind.*<sup>548</sup>

In den *Metamorphosen* des Apuleius gerät Lucius, kurz bevor er in einen Esel verwandelt wird, mitten in das jährlich im thessalischen Hypata stattfindende Fest zu Ehren des Gottes Risus: Nach einer durchzechten Nacht kommt er zurück zum Haus seines Gastgebers Milos und sieht, wie drei Räuber in dessen Haus eindringen wollen. Tollkühn greift er die drei an und tötet sie. Als er deswegen am nächsten Tag verhaftet und vor Gericht geführt wird, erscheint seine Lage jedoch aussichtslos; nicht nur drohen Folter und Verurteilung, sondern es scheinen sich auch alle anwesenden Bewohner der Stadt – die Verhandlung musste wegen des grossen Andrangs ins Theater verlegt werden – mit Freude und grossem Gelächter an seinem Unglück zu weiden. Erst als er gezwungen wird, die herbeigeholten, zugedeckten Leichen zu enthüllen und dabei aufgeblasene Weinschläuche zum Vorschein kommen, wird klar, dass er das Opfer einer kollektiven Verschwörung geworden ist. Die drei Räuber waren in Wahrheit durch einen Zauber zum Leben erweckte Weinschläuche gewesen, und Lucius wurde mit seiner Tat nicht nur zum Gespött der ganzen Stadt, sondern auch zum Protagonisten eines jedes Jahr wiederholten Rituals. Trotz der beschämenden Situation der öffentlichen Blossstellung hat das Erlebnis auch seine guten Seiten für den lächerlichen Helden, wie die Beamten von Hypata erklären:

*Auch das, worüber du jetzt so heftig stöhnst, ist dir nicht widerfahren, um dich zu beschimpfen. Scheuche also die ganze augenblickliche Betrübnis aus deiner Brust und verjage die Herzensangst. Dies Spiel, das wir öffentlich dem holden Gotte des Lachens zu Ehren in jährlicher Wiederkehr festlich begehen, zeichnet sich immer durch eine neue Erfindung aus. Dieser Gott wird seinen*

---

<sup>547</sup> Latte 1960, 84–87.

<sup>548</sup> Plut. Romulus, 21 (Übersetzung K. Ziegler).



*Förderer und Schauspieler überall mit seiner Huld liebevoll begleiten und niemals zulassen, dass du Herzenskummer hast, sondern deine Stirn beständig mit seiner strahlenden Anmut aufheitern.*<sup>549</sup>

Lucius steht also von nun an unter dem Schutz des Lachgottes, eine geeignete Prämisse für die folgenden Abenteuer, die der Komik bekanntlich nicht entbehren.<sup>550</sup> Abgesehen von wenigen Hinweisen auf eine in Sparta verehrte Gottheit namens *Gélos* lässt sich ein Gott des Lachens aber historisch nicht nachweisen.<sup>551</sup> Die Personifikation *Risus* und das damit verbundene Lachfest in Hypata scheinen vielmehr eine Erfindung des Apuleius zu sein, die er, wie andere Elemente auch, der von ihm benutzten Vorlage hinzufügte.<sup>552</sup> Das rituelle, auf der Bühne bzw. im Theater produzierte Lachen, das er hier bewusst in den Roman integrierte, greift auf verschiedene Quellen zurück, unter anderem auf die Komödiendichter Aristophanes und Plautus.<sup>553</sup> Es deckt explizit die Inexistenz des Todes auf und verheißt Hoffnung und Lebensfreude für alle Beteiligten, vor allem aber für Lucius. Auch wenn dem Risusfest in den *Metamorphosen* kein real existierendes Ritual zugrunde liegt, so beweist es doch indirekt, dass die Ritualisierung und Inszenierung des Lachens ein Bestandteil der griechischen und römischen Kultur war. Ähnlich wie in Griechenland ging wohl auch in Rom die ursprüngliche Bedeutung des Vorgangs als übelabwehrende, reinigende und fertilisierende Handlung verloren, und das Lachen wurde zum gewohnten, in seinem Ursprung aber unbekannten Bestandteil eines Rituals.<sup>554</sup>

### III.1.2 Das Theater

Im rituellen Lachen kommt nur eine von vielen möglichen Anwendungen des Lachens zum Zug. Halliwell spricht deshalb von einer „multiplicité de considerations (religieuses, symboliques, psychologiques)“<sup>555</sup>. Diese multiple Funktion des Lachens wird gerade in der antiken Komödie, insofern sie als eine Form des Dionysoskultes gesehen wird, offensichtlich. Aristoteles führt die Komödie auf Improvisationen (αὐτοσχεδιαστικῆς) während der Phallus-Züge zurück, also auf das Umfeld jener *komoí*, die auch das rituelle Lachen pflegten.<sup>556</sup> Ein anderes mögliches Ursprungsmilieu ist das kultische Drama, das zu Ehren eines Gottes aufgeführt wurde. Hinweise auf das Prinzip des im

---

<sup>549</sup> Apul. Met. 3,11,2–4 (Übersetzung R. Helm).

<sup>550</sup> Siehe May 2006, 205.

<sup>551</sup> Milanezi 1992, 127–134; May 2006, 187.

<sup>552</sup> May 2006, 187–190.

<sup>553</sup> Die Forschung sieht Parallelen zu den römischen Hilaria und anderen, auch griechischen Ritualen, ohne jedoch eine eindeutige Entsprechung zu finden, siehe Grimal 1972, 460–463; May 2006, 185. 187 f.; Milanezi 1992, 137–139. Literarische Quellen führen zu Plautus, in dessen Grabepigramm wir *Risus* wiederfinden, und Aristophanes, dessen *Thesmophoriazusen* wohl die ‘Ermordung’ des Weinschlauches entnommen ist, siehe May 2006, 188 f. 195–198; Milanezi 1992, 144–147. Für May 2006, 207 sind die Anleihen beim Theater zentral für die Deutung der Episode: „Motiventsprechungen between this introductory comic sequence and other theatrical references later in the novel create a pattern of Apuleian use of comedy throughout the *Metamorphoses*.“ Einen Vergleich mit den Saturnalien zieht Döpp 1993, 163 f.

<sup>554</sup> Siehe Cèbe 1966, 32–35, der in letzter Konsequenz auch von einer ‚Laisierung‘ des Lachens spricht.

<sup>555</sup> Halliwell 2000, 157. Ähnlich auch Flashar 1994, 69, in Bezug auf die Alte Komödie.

<sup>556</sup> Aristot. poet. 4, 1449, 9–13. Die Etymologie des Wortes ‚Komödie‘ wird bekanntlich mit dem *komos*-Lied erklärt, siehe DNP 6, 1999, 692–694 s. v. Komödie (H.-G. Nesselrath), auch zu weiteren für den Ursprung der Komödie relevanten Zeugnissen. Zur Entstehung der Komödie aus dem *komos* siehe Pickard-Cambridge 1962, 132–162, bes. 157 f.

ganzen Mittelmeerraum verbreiteten rituellen Schauspiels, das Teil des mit der Götterverehrung verbundenen Kultes war, geben ikonographische, literarische und architektonische Quellen.<sup>557</sup> Die *komoi* – oder in diesem Fall besser *thiasoi* – als Nachahmung des göttlichen Umzugs von Dionysos und seinem Gefolge könnten so nachvollziehbar zur Entstehung des organisierten Theaters während der grossen alljährlichen Feste geführt haben.<sup>558</sup> Noch am nächsten bei diesem Ursprung scheint das Satyrspiel zu sein, das seit dem Ende des 6. Jh. während der Dionysien im Anschluss an die drei Tragödien gezeigt wurde. Es ist mit seinem Chor der Satyrn das engste Verbindungsglied zum ursprünglichen Dionysoskult geblieben.<sup>559</sup> Die Rolle der Satyrn ist dabei in der Regel in das Hauptstück, meist von mythologischem Inhalt, integriert. So helfen sie Apoll bei der Auffindung der von Hermes gestohlenen Rinder oder sind dabei, wenn Danae und Perseus auf der Insel Seriphos angeschwemmt und gerettet werden. Anders als der Tragödienchor greift der Chor der Satyrn aktiv in das Geschehen ein und prägt die Handlung über weite Strecken mit seinen Streichen und Spässen, so dass die mythische Geschichte zur Rahmenhandlung für ihr tolles Treiben wird.<sup>560</sup> Das visuelle Anderssein der Satyrn, ihr Zugehörigkeit zur menschlichen wie zur tierischen Sphäre macht sie zu Grenzgängern und Vermittlern zwischen der dionysischen Welt des Rausches und der geordneten Welt der Polis. Insofern als die meisten der athenischen Bürger, die das Publikum der Aufführung bildeten, beide Welten aus eigener Erfahrung kannten, lag in der Figur des Satyrn ein grosses Identifikationspotential.<sup>561</sup> „Diese Anti-Ethik, die dem Publikum in Gestalt der Satyrn vor Augen

<sup>557</sup> Nielsen 2002, 23–66. 81–88. Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Ritual und Drama siehe auch Graf 2007, 58 f.

<sup>558</sup> Vgl. Plat. leg. 815 c: „Jede Art von bakchischem Tanz und von damit verwandten Tänzen, bei denen die Tänzer unter dem Namen von Nymphen und Panen und Silenen und Satyrn Betrunkene ‘mimen’, wie sie sich ausdrücken, und wobei man gewisse Reinigungen und Weihen vollzieht, diese ganze Gattung ist weder als eine krieglerische noch als eine friedliche noch überhaupt in ihrer Zielsetzung zu bestimmen.“ (Übersetzung K. Schöpsdau – H. Müller). Das Kultspiel als Teil des religiösen Rituals ist am frühesten in Ägypten und Mesopotamien greifbar. Seine Übernahme aus dem Osten (z. T. in Verbindung mit der Aneignung ganzer Gottheiten und deren Kult) und Weiterentwicklung durch die Griechen begründete gemäss Nielsen 2007, 239 f. die Entstehung des Dramas im weitesten Sinn. Auch in Rom führte der Impuls aus dem Osten, d. h. von den Griechen über die Etrusker, zur Weiterentwicklung der bereits vorhandenen Kultspiele, siehe Nielsen 2007, 242. Das rituelle Drama als *missing link* zwischen Ritual und literarischem Theater spielte Szenen aus dem Mythos des verehrten Gottes nach. Ausführende waren Priester und anderes Tempelpersonal, teilweise auch ‚cultic groups’, das Publikum bildeten die Gläubigen; ausführlich dazu Nielsen 2002, 12–16. 79–88. Die Verbindung zur Cambridge School wird ebendort kurz abgehandelt. Vgl. zudem Pickard-Cambridge 1962, 128 f. (mit Rückgriff auf die Hypothese von G. Murray) zu den schon früh nachweisbaren, mythologisch konnotierten Tänzen im Dionysoskult, ebenso Zarifi 2007, 232. Einen Festumzug hellenistischer Zeit, in dem auf den mitgeführten Wagen mythologische Szenen aus dem Leben des Dionysos nachgespielt wurden, beschreibt Cain 1995, 121 f. mit Bezugnahme auf Athenaios. Zur formalen Entwicklung vgl. Adrados 1975, 249 f.: „I have defined a stage play as a series of celebrations conducted by a *komos*. It enters the orchestra singing, and then performs a series of ritual acts, accompanied or not with words, in which actors participate, members of the *komos* who have attained independence. All these acts concern a coherent action (somewhat less coherent in Comedy), ending with the *exodos*, in which the *komos* withdraws singing.“ Eine Theorie zur nicht-kultischen Entstehung des Theaters findet sich bei I. Stark, Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie (München 2004).

<sup>559</sup> Krumeich u.a. 1999, 6–9. 38. Zum Zusammenhang von Tragödie und Satyrspiel siehe auch oben Anm. 340. Etwas anders sieht die Zusammenhänge Kenner 1954, 47.

<sup>560</sup> Krumeich u.a. 1999, 19–21; Voelke 2000, 103.

<sup>561</sup> „Cette expérimentation était probablement facilitée du fait que le satyre, serviteur et compagnon de Dionysos, pouvait refléter le public participant à un culte dionysiaque.“ Voelke 2000, 107. Siehe ausserdem Hölscher 2000, 17 f.: „Kulturen unterscheiden sich nicht zuletzt darin voneinander, wie weit sie ihre ausgegrenzten

rückt, wie es nicht sein und was es nicht tun sollte, und ihm zugleich in Erinnerung ruft, wie nahe und lebendig unter der zivilisatorischen Haut die animalische Natur des Menschen immer noch ist, ist ein wichtiger Faktor des Komischen, dient aber zugleich auch der kritischen Diskussion und Affirmation der Polisordnung und ganz allgemein der menschlichen Zivilisation. Damit erfüllt das Satyrspiel neben der poetischen, sozialpsychologischen und kultischen, auch eine bedeutsame politische Funktion.“<sup>562</sup>

Ist es im Komos noch der Bürger selbst, der im Rahmen des Rituals in die Gegenwelt hinübertritt, so übernehmen im Satyrspiel und in der Komödie die Satyrn bzw. die Schauspieler diese Rolle, und der Bürger ist nur noch Zuschauer. Die auf den Kopf gestellte Ordnung wird abgelöst von der auf die Bühne projizierten Gegenwelt. Oder anders gesagt, die Umkehrung der Werte findet nun im Kopf des Zuschauers statt.<sup>563</sup> Die Verwandtschaft von Satyrspiel und Komödie zeigt sich spätestens im 4. Jh., wo die wenigen erhaltenen Fragmente eine formale Annäherung der beiden Gattungen zeigen bzw. die Spuren des Satyrspiels sich zu verlieren beginnen.<sup>564</sup> In den Komödien selbst wird nicht nur unmittelbar das Lachen der Zuschauer provoziert, sondern auch das rituelle Lachen thematisiert und reflektiert. Eine kurze Passage in den *Wespen* des Aristophanes beispielsweise weist auf ein traditionelles Ritual der Verspottung, das in diesem Fall von Philokleon an seinem Sohn Bdelykleon vorgenommen wird. Er verhöhnt (τῶθάζειν) seinen Sohn, so wie es mit ihm „vor den Mysterien“ gemacht worden war.<sup>565</sup> Die Umstände der Verspottung sind in diesem Fall allerdings so lächerlich, dass das rituelle Lachen selbst pervertiert wird.<sup>566</sup> Auch der in den *Acharnern* beschriebene private *komos* des Dikaiopolis zeichnet ein Bild von alkoholischen, verbalen und sexuellen Ausschweifungen, dessen Realitätsgehalt nur schwer zu bestimmen ist. Aristophanes benützt die Vorlage des dionysischen Rituals, um die Verwandtschaft von Kult und Komödie zu zeigen: Beide haben die

---

‚Gegenwelten‘ als Bedrohung zu bekämpfen und zu eliminieren suchen oder als Alternativen der eigenen Ordnung im Blick behalten. ... Die dionysische Rauschwelt stellt in ihren tatsächlichen Ritualen einen abgegrenzten Bereich für naturhafte Verhaltensformen zur Disposition, die in den Normen gesellschaftlicher Regulierung nicht zugelassen waren; ...“ Ausführlicher auch Schneider 2000, 353 f.

<sup>562</sup> Krumeich u.a. 1999, 39. Siehe auch Lissarrague 1997, 456 f.

<sup>563</sup> „Man würde das Entscheidende am griechischen Theaterstück verfehlen, wenn man die Maskierung zu einem rein bühnentechnischen Trick erklärte. Denn das griechische Theaterstück ist charakterisiert durch den Aufbau einer *anderen* Welt, einer *Gegenwelt*. ... Dass sich darin etwas ganz Wesentliches aus dem ursprünglichen Sinn des Dionysoskultes erhalten hat, nämlich der Drang nach Identitätswechsel und Selbstvergessenheit, nach Heraustreten eben aus der eigenen Existenz und dadurch nach Distanzgewinnung – das scheint deutlich.“ Latacz 1993, 34. Auf der anderen Seite ist die Komödie durch die Institutionalisierung ‚gezähmt‘: „Die Komödie als von der Polis auf den beiden dionysischen Festen offiziell zugelassene und integrierte Veranstaltung war (jedenfalls bei den Grossen Dionysien) verbunden mit Akten nationaler Selbstdarstellung wie Ehrungen, Bekränzungen, Verleihung von Waffenrüstungen an volljährig gewordene Kriegswaisen, kurz: die Komödie stand (wie die Tragödie) in einem Kontext der Präsentation politischer Selbstbekundungen. Sie hat deshalb auch nicht die Ventilfunktion, um in karnevalesker Ausnahmesituation einen emotionalen Stau politischer Oppositionsgefühle in das harmlose Lachen zu verwandeln.“ Flashar 1994, 70. Siehe dazu auch Meuli 1975a, 223.

<sup>564</sup> Krumeich u.a. 1999, 10 f. Formal war das Satyrspiel immer eng an die Tragödie angelehnt; ebenda 14 f. 55.

<sup>565</sup> Aristoph. *Vesp.* 1362 f.

<sup>566</sup> Halliwall 2000, 161–163 und Halliwell 2008, 208–211. Das Wort τῶθάζειν kann als eine Art *terminus technicus* für das rituelle Lachen bezeichnet werden; es wird in vielen einschlägigen Quellen verwendet.

Macht, die Ambivalenz des Lachens und die davon ausgehende Gefahr zu kontrollieren.<sup>567</sup> In den *Fröschen* schliesslich findet sich die Beschreibung eines *parodos* von Mysten, während dessen die Verspottung von namentlich genannten Persönlichkeiten stattfindet.<sup>568</sup> Die spontane Teilnahme der Figur des Dionysos im Stück gibt dem Ritual eine zweite Ebene, die direkt mit dem Theater zusammenhängt; die Aischrologie der Komödie, vorgenommen vom Gott selbst, wird in einen kultischen Kontext projiziert. Das Problem der Verifikation stellt sich auch hier, denn über die genaue Form des *gephyrismos* ist nur wenig bekannt. Dennoch wird aus den genannten Beispielen klar, dass Aristophanes das rituelle Lachen als eine Metapher für die Komödie selbst sehen wollte.<sup>569</sup> Die Tatsache, dass mit Dionysos ein Gott *in persona* auf der Bühne stand, wirft ein Licht darauf, wie die Götter im Theater thematisiert und reflektiert wurden. Nicht selten machte man sich lustig über sie und stellte ihre Autorität in Frage; die kritische Exposition machte weder vor Göttern noch vor Helden Halt, auch sie sind „good to think with“.<sup>570</sup>

Die Alte Komödie erhielt ihre Struktur im 5. Jh. v. Chr.; die erste staatlich organisierte Komödienaufführung fand 486 v. Chr. statt. Parallel zum politischen Aufstieg Athens und den damit verbundenen Machtansprüchen suchten kritische Stimmen gegen die politischen Führer auf der Bühne ihren Ausdruck.<sup>571</sup> Die Auseinandersetzung mit der herrschenden politischen Klasse im Theater erlaubte dem Bürger, seinen trotz des demokratischen Systems eingeschränkten Einfluss zu kompensieren und sich seiner Verantwortung innerhalb der Polis erneut bewusst zu werden.<sup>572</sup> Auch die Komödien des Aristophanes, entstanden gegen Ende des 5. Jh. v. Chr., hatten zum Ziel, die aktuelle politische und gesellschaftliche Situation durch Spott und gezielte Angriffe auf bekannte Persönlichkeiten zu thematisieren.<sup>573</sup> In der Parabase wandte sich der Chor bzw. der Chorführer direkt

<sup>567</sup> Aristoph. Ach. 237–279. Vgl. Halliwell 2008, 207 f.

<sup>568</sup> Aristoph. Ran. 316–459, bes. 416–430.

<sup>569</sup> „This means that Aristophanes is exploiting a (perverted) image of ritual laughter in a way that enacts Old Comedy’s own status as a civically sanctioned performance in which, among other things, spectators can enjoy watching characters who infringe legal, cultural, and ethical codes basic to the city’s social fabric.“ Halliwell 2008, 210. Wie weit die Komödie selbst als ein rituelles Lachen zu sehen ist, muss offen bleiben. Insofern sie ein Lachen innerhalb eines kultischen Rahmens provoziert, ist dies meiner Meinung nach gegeben. Siehe auch Halliwell 2008, 206–214; Graf 2007, 61 f.

<sup>570</sup> Siehe Graf 2007, 66–69 (Zitat 69).

<sup>571</sup> Maurach 2005, 11 f.

<sup>572</sup> Carey 1994, 73. Die Stellung der Komödie innerhalb der Demokratie wird in der Forschung unterschiedlich bewertet, vgl. Halliwell 2008, 249 f.: „Athenian comedy, contrary to what many scholars have suggested, is not a functioning ‚organ‘ of democracy, and certainly not in anything like the sense of the Assembly or courts. In fact, it makes good sense to understand comedy as both *predemocratic* in inspiration (that is, in terms of its ‚folk‘ roots, including such practices as phallic songs) and psychologically *subdemocratic* in its appeal to impulses (whether individualist, utopian, or simply anomic) that run below the level of political ideology or principle.“ Ebenda 262: „The unending (and irresolvable) modern debate about the purpose(s) of Old Comedy – a debate polarised around the difference between intelligible, committed critique and, on the other hand, a mode of drama which mocks and disaggregates the city’s life without having means to rebuild it in achievable form – is, in the final analysis, a set of attempts to rationalise the multiple forces at work in the genre’s exceptional gelastic freedoms.“ Des Weiteren auch Carey 1994, 82.

<sup>573</sup> Das Gleichgewicht zwischen Unterhaltung und dem Anspruch auf eine reflektierende, erzieherische Ebene, zwischen Konvention und von den Umständen der Zeit geforderten Neuerungen war, wie Aristophanes selbst sagt, nicht einfach zu halten und erforderte vom Poeten Mut und Unempfindlichkeit gegenüber persönlichen Angriffen. Das Volk von Athen schien den persönlichen Einsatz des Dichters nicht immer zu schätzen, aber

an das Publikum und liess sich mit beissendem Spott über Generäle, Politiker oder Philosophen aus, verschonte aber auch das Volk von Athen nicht mit kritischen Worten.<sup>574</sup> Zum Teil waren die unter II.3.3 erwähnten Tierchöre, beispielsweise in den *Vögeln*, das Mittel, eine solche Reflexion zu erreichen, indem sie die Gegenwelt zur Polisgemeinschaft bildeten. Die „Rüge der Masken“<sup>575</sup> trat in in diesem Fall in Gestalt des Tieres vor die Zuschauer. So gesehen benutzte die Alte Komödie ähnlich wie die Fabel das Tier als Transmitter einer Wahrheit, die sich auf direktem Weg nicht mitteilen liess. Einmal mehr zeigt sich so die Bedeutung des Tieres als allgemeingültiger, leicht verständlicher Stereotyp, der dem Menschen als *alter ego* zugleich nah und fern ist. Die Wiedererkennung in diesem Gegenüber bot die zur Selbsterkenntnis nötige Distanz. Das Lachen als kathartische Reaktion darauf erhöhte zumindest für den Moment das Bewusstsein jedes Bürgers für die eigenen Schwächen und, damit eng verbunden, jene des politischen Systems der Polis.<sup>576</sup> Der Theaterchor, der aus Bürgern – also aus eben jenem Volk, an das er sich richtete – bestand, hatte eine Zwischenstellung zwischen Publikum und Schauspieler; die Parabase diente der direkten Ansprache der attischen Bürger. Die so eingenommene Vermittlerrolle wurde auf symbolischer Ebene noch verstärkt, wenn der Chor aus Tieren bestand.

Die politische Komödie blieb ein Attribut des 5. Jh. v. Chr. An ihre Stelle traten ab 400 v. Chr. die gegen Ende des Jahrhunderts bereits vereinzelt auftretenden Mythenparodien<sup>577</sup> und Alltagsgeschichten. Diese Veränderung ging einher mit der Marginalisierung des Chors und dem Verschwinden der für die Alte Komödie so wichtigen Parabase. Die enormen politischen Umwälzungen lösten den attischen Bürger von seiner politischen Verantwortung, aber auch von der Möglichkeit der Mitbestimmung. Der Rückzug ins Private hatte tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen zur Folge, die gleichzeitig das Bedürfnis nach sorgloser Unterhaltung, nach einem anderen Lachen als dem aischronologisch-kritischen weckten. Die Komödie blieb ein „Spiegel des Lebens“<sup>578</sup>, aber das Leben, das sie reflektierte, war ein anderes geworden. Nicht umsonst thematisierte Menander als wichtigster Vertreter der Neuen Komödie auch das Innenleben des Menschen und sein Ausgeliefertsein an die *tyche*, den schicksalshaften Zufall. Seine Stücke kreisen um die Charaktereigenschaften des Menschen an sich, seine Schwächen und Stärken und darum, wie er auf die Herausforderungen des Lebens reagiert. Die eigentliche Handlung der Stücke ist nebensächlich und verläuft oft stereotyp.<sup>579</sup>

---

benötigte doch dringend den Spiegel, den er ihm in seinen Stücken hinhielt, siehe De Fatima Silva 2000, 362–368; Hubbard 1991, 13–16. 220–223.

<sup>574</sup> Sifakis 1971, 52 zu den formalen Besonderheiten der Parabase.

<sup>575</sup> Gelzer 1992, 43.

<sup>576</sup> Milanezi 2000, 395; Flashar 1994, 69 f.

<sup>577</sup> Bezeichnend für solche Parodien ist, dass die mythologischen Figuren als gewöhnliche Menschen in den Schwierigkeiten ihres Alltags gezeigt werden. Besonders die Tragödien des Euripides scheinen sich für eine komödiantische Umschreibung geeignet zu haben, vgl. Zimmermann 1998, 207 f.; Nesselrath 1990, 240.

<sup>578</sup> Zimmermann 1998, 205.

<sup>579</sup> „Das allgemeinste Merkmal der hellenistisch-römischen Komödie besteht also darin, dass sich im bürgerlichen Kosmos der Familie Defekte hervortun, die im Verlauf des Bühnengeschehens behoben werden.“ Fuhrmann 1976, 66. Des Weiteren Maurach 2005, 36: „Vergewaltigung von freien Mädchen in Festnächten ist eine der üblichen Verwicklungsursachen, Raubzüge mit anschliessendem Kinderverkauf eine andere. Aber ganz

Der feine Witz und Stil des Menander wurde von den Römern der Unberechenbarkeit und überbordenden Phantasie des Aristophanes vorgezogen.<sup>580</sup> Plautus und Terenz griffen die Stücke der Neuen Komödie auf und schrieben deren lateinische Versionen. Zuvor hatte schon Livius Andronicus griechische Dramen ins Lateinische übertragen, deren Aufführung 240 v. Chr. vom Senat in den Festkalender aufgenommen wurde. Bereits um 364 v. Chr. waren kultische Spiele etruskischen Ursprungs zur Bekämpfung einer schweren Pest übernommen worden.<sup>581</sup> Parallel dazu hatte auch im italischen Raum der Brauch des Spottliedes existiert, das von durch die Strassen ziehenden und tanzenden Gruppen gesungen wurde, oft zu Ehren des Gottes Bacchus. Die römischen *ludi*, die im Kult der verschiedenen Götter veranstaltet wurden, führten diese Traditionen zusammen und fügten danach mit dem literarischen Drama Griechenlands noch eine weitere hinzu.<sup>582</sup> Die politische Komponente blieb aber auch in Rom gänzlich ausgeklammert; Naevius, der in der zweiten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. in einigen Stücken Kritik an politischen Persönlichkeiten wagte, wurde dafür mit Gefängnis bestraft.<sup>583</sup> Die von Plautus umgeschriebenen griechischen Komödien<sup>584</sup> wurden Ende des 3. und anfangs des 2. Jh. v. Chr. aufgeführt. Auch wenn die Handlung der Vorlage weitgehend übernommen wurde, erlaubte sich Plautus viele Freiheiten in Bezug auf Dramaturgie und Text. Gesangspartien, sog. *cantica*, wurden zwischen die Textpartien gesetzt, Namen und Szenen geändert. Das griechische Milieu des Originals diente als Bühne für eine fremde Welt voller Projektionen; die Geschichten, die erzählt wurden, entsprachen äusserlich nicht der römischen Wirklichkeit und waren daher umso mehr Ort einer Inszenierung dessen, was der Reflexion im geschützten Rahmen bedurfte: Der Spott war auch in der römischen Komödie ein wichtiges Thema, allerdings nicht bezogen auf die aktuelle politische Situation oder bekannte Persönlichkeiten, sondern vielmehr als ein Angriff auf personifizierte Werte wie den *pater familias* oder den Soldaten. Das Lachen über den Hausvater überschritt in der Regel jedoch nicht die Grenze zum Ver-lachen; die Autorität der Figur wurde nie gänzlich hinterfragt, sondern mit dem Ende der Handlung wiederhergestellt, so dass die Ordnung der

---

unerhörte ‚plots‘ hat man nicht erfunden, man blieb im gewohnten Umkreis – warum? Man könnte zu dem Schluss kommen, dass die äussere Handlung überhaupt nicht das war, worin ein Dichter der Neuen Komödie seinen Ehrgeiz setzte. Das war vielmehr, so will es jedenfalls im Falle Menanders scheinen, das eher innere Geschehen, die voreiligen Meinungen, das Gekränktheit, die hinterlistige Geldgier und immer wieder die Demaskierung unlauterer Motive.“ Die Tendenz zur Darstellung von allgemein gültigen Charaktertypen anstelle realer Athener Persönlichkeiten findet sich schon in den späten Stücken des Aristophanes, siehe Maurach 2005, 30–33.

<sup>580</sup> Was die paradoxe Konsequenz hatte, dass die Überlieferung seiner Stücke bei weitem schlechter ist, als jene des Aristophanes, vgl. Zimmermann 1998, 258 f.

<sup>581</sup> Liv. 7, 2, 4–7. Vgl. auch Graf 2007, 60.

<sup>582</sup> Maurach 2005, 61; DNP 6, 1999, 700 s. v. Komödie (E. Lefèvre). Nielsen 2002, 158–167 glaubt, dass in Rom bereits vor der Einführung des griechischen Dramas eine lateinische Tradition bestand.

<sup>583</sup> Fuhrmann 1976, 76 f. Ebenda auch zur damaligen Situation des römischen Staates, die eigentlich eine aktive Auseinandersetzung seitens des Bürgers, zum Beispiel im Rahmen der Komödie, nahegelegt hätte.

<sup>584</sup> Die nach griechischen Vorlagen geschriebenen und aufgeführten Komödien hiessen *palliata*, nach dem Mantel, in den die Schauspieler gehüllt waren. Sie war neben der *togata* und der *trabeata* eine der drei literarischen Formen der Komödie, neben denen auch rein mündliche Formen existierten. Die *togata* und die *trabeata*, benannt nach den Mänteln der römischen Soldaten bzw. Ritter, waren weniger beliebt als die *palliata*: „Offenbar war es nicht möglich, die gewagten Inhalte der in griech. Ambiente spielenden plautinischen und terenzischen Stücken direkt als röm. Wirklichkeit auszugeben.“ DNP 6, 1999, 703 s. v. Komödie (E. Lefèvre).

Institution Familie erneut gefestigt war. Dennoch ist eine gewisse ‚Ventilwirkung‘ auch der hellenistisch-römischen Komödie eigen, vor allem in der Verspottung und Ausgrenzung von stark stereotypisierten, negativen Figuren wie dem Kuppler.<sup>585</sup> Im Wesentlichen propagiert sie jedoch ein bürgerliches Ideal, das ebenso konform ist, wie die Störungen, die es zeitweise bedrohen. Diesem Umstand ist es für Fuhrmann auch zuzuschreiben, dass die vorgeführte Bühnenwelt sowohl für das hellenistisch-griechische als auch das römische Publikum Gültigkeit hatte.<sup>586</sup> Terenz, der eine Generation später als Plautus lebte und arbeitete, nahm der Komödie viel von ihrer Derbheit und Inkongruenz, entschlackte die Sprache und passte die Handlung dem römischen Leben an. Das Publikum dieser Stücke war zunehmend gebildet und empfänglich für einen feineren Humor, der „den Geschmack säuberte“<sup>587</sup>.

### III.1.3 Das Symposion

Obwohl das Symposion in privatem Rahmen stattfand, waren auch hier gesellschaftliche und formale Regeln wirksam.<sup>588</sup> Der Ablauf eines Gastmahls war nicht dem Zufall überlassen, sondern gehorchte einem religiösen und sozialen Protokoll, das vom Bankettmeister überwacht wurde. Er war verantwortlich für das Trankopfer und die kontrollierte Ausschenkung des Weines aus dem Krater.<sup>589</sup> Das Symposion war vor allem auch eine Möglichkeit, den Sorgen und Ängsten des Alltags zu entkommen und sich im Kreis seiner Gefährten den sorglosen und unsterblichen Göttern nahe zu fühlen, die in der Ilias ihr unbeschwertes (wenn auch nicht konfliktfreies) Zusammensein mit unbändigem Gelächter erfüllten. Dem Lachen im Symposion kam so ganz konkret die Aufgabe der Distanzgewinnung zu, es entfernte den Teilnehmer von der Normalität und schaffte Zugang zu einer anderen, sorgenfreien Welt der Heiterkeit und des Genusses.<sup>590</sup> Auch hier zeigte das Lachen seine beiden Seiten, die integrierende und die ausschliessende. Viele Spässe wurden untereinander, also auch auf Kosten der Teilnehmer gemacht, und es war wichtig, dabei die Grenze zum Ungebührlichen nicht zu überschreiten; die Ernsthaftigkeit und Tugend, die ein Symposion auch verlangte, galt es zu

<sup>585</sup> DNP 6, 1999, 701 f. s. v. Komödie (E. Lefèvre); Fuhrmann 1976, 92 (zu den Stereotypen des Kupplers und des Soldaten), ebenda 80: „Gewiss, als vornehmste Zielscheibe des Lachens diene zweifellos der Hausvater: er, der Mächtige, aber Dumme wurde vom Schwachen, aber Schlaunen getäuscht. Mit dieser Konfiguration, einer Grundkonfiguration alles Komischen, entfernen sich die beiden Stücke von der nüchternen Lebenswirklichkeit – hieraus folgt, dass das Lachen über den Hausvater von dieser Lebenswirklichkeit, von der dortselbst herrschenden sozialen Hierarchie entlasten, dass die Fiktion der Bühnenhandlung eine Befreiung vom Druck des Alltags bewerkstelligen sollte.“ In Situationen, in denen das Familienoberhaupt die Ordnung des Haushaltes durch aussereheliche Liebesabenteuer grundsätzlich in Frage stellte, konnte das Lachen des Publikums durchaus zur Verhöhnung werden, und die Handlung stellte in solchen Fällen die ursprüngliche Familienkonstellation auch nicht wieder her. Umgekehrt blieb die Frau in den hellenistisch-römischen Komödien eine stets unangetastete, nach genauen Regeln aufgebaute Figur, siehe Fuhrmann 1976, 84. 93.

<sup>586</sup> Fuhrmann 1976, 99 f.

<sup>587</sup> Nach Maurach 2005, 97.

<sup>588</sup> Siehe Bremmer 1999, 20 f. zur sich wandelnden Funktion des Symposions.

<sup>589</sup> DNP 4, 1998, 802 s. v. Gastmahl (P. Schmitt-Pantel); Vössing 2004, 32–38.

<sup>590</sup> Halliwell 2008, 104 f. 113 betont besonders den Aspekt der Unsterblichkeit, der man im Symposion nahe zu kommen sucht. Die drohende Melancholie und das Verlangen nach einer ‚temporären Unsterblichkeit‘ (nach dem Vorbild der im unauslöschlichen Gelächter vereinten Götter) verlangten jedoch nach einem ausgewogenen Gleichgewicht zwischen Lachen und Ernst. Wie bei den anderen Formen des kollektiven Lachens bestand die Gefahr des Kontrollverlusts und der Feindseligkeit, vgl. Halliwell 2008, 104 f. 117–119. 125 f.

bewahren. Wie der Wein musste das Lachen im richtigen Mass genossen werden.<sup>591</sup> Es galt auch hier, nicht das Gesicht zu verlieren, weder durch Trunkenheit noch durch übermässiges Spotten oder Verspottetwerden, eine Gefahr, die angesichts der Umstände immer gegenwärtig war. Gleichzeitig bot das Gelage einen geschützten Rahmen, der eine gewisse Immunität in Bezug auf mögliche Grenzüberschreitungen gewährleistete. Es bestand aber nicht nur die Gefahr des übermässigen Lachens, sondern auch jene der zu grossen Ernsthaftigkeit. Die Aufgabe des Gastgebers war es, die für das Symposion nötige, entspannt-heitere Atmosphäre zu schaffen, in der philosophische Gespräche genau so Platz fanden, wie Spiele und Spässe.<sup>592</sup> Zu diesem Zweck wurden neben Tänzern, Musikanten und Akrobaten auch professionelle Spassmacher, sogenannte *gelotopoioi*,<sup>593</sup> eingeladen. Im *Symposion* des Xenophon übernimmt ein gewisser Philippos diese Rolle. Er platzt scheinbar uneingeladen in die Gemeinschaft der Gäste und versucht mit viel Theatralik, die etwas angespannte Stimmung aufzulockern. Dies gelingt ihm nur teilweise, denn als wahrer *gelotopoi* entpuppt sich im Laufe des Gelages Sokrates, der die Balance zwischen feinem Witz und lehrreichen, ironischen Ausführungen perfekt beherrscht, nicht ohne auch selber zum Ziel gutgemeinten Spottes zu werden.<sup>594</sup> Das Verhältnis zu diesen Unterhaltungskünstlern war durchaus ambivalent, und die Derbheit ihres Humors barg auch das Risiko der Niveaulosigkeit. Dennoch waren sie ein Zeichen für die Wichtigkeit des Gastgebers: Mit der Reduktion des Symposions von einer konstitutionellen, auch politisch relevanten Einrichtung der griechischen Aristokratie auf eine zunehmend private Ebene waren repräsentative Aspekte immer mehr in den Vordergrund gerückt; die Anzahl Personen, die ein Gastmahl anzog, war ein Indikator für seine Bedeutung. Schmeichler und Parasiten umschwärmten den Veranstalter des Gelages und versuchten, sich mit Nettigkeiten und Witzen Zugang zum Essen zu verschaffen.<sup>595</sup> Das Erzählen von Witzen war neben dem komischen Nachahmen, z. B. der ‚ernsthaften‘ Tänzer und Musikanten, ein wichtiger Bestandteil der Handlungen der professionellen Spassmacher.<sup>596</sup> Die meisten Spässe bezogen sich auf Äusserlichkeiten, zum Beispiel Vergleiche in Bezug auf körperliche Eigenheiten wie rotes Haar oder einen kahlen Kopf. Das Symposion war denn auch eine beliebte Gelegenheit zur Verspottung von körperlich behinderten und verkrüppelten Menschen. Möglicherweise waren auch viele der Spassmacher selbst von hässlicher oder krüppelhafter Gestalt.<sup>597</sup> Schon das göttliche Vorbild, das in der Ilias beschriebene Zusammensein der Götter im Olymp, führte das Scherzen auf Kosten eines Hässlichen und Verkrüppelten vor. Hephaistos war als Mundschenk nämlich nur eine Karikatur dessen, was gemeinhin unter dieser Figur verstanden wurde; die Mundschenke der menschlichen Symposia waren vielmehr schöne, junge Sklaven, so wie

<sup>591</sup> Halliwell 2008, 107. 114–116. 122.

<sup>592</sup> Zum in der Antike verbreiteten Bild des ‚idealen Symposions‘, das in der Realität nicht leicht zu erreichen war, siehe Halliwell 2008, 125 f. 139 f.

<sup>593</sup> Zu den römischen Pendanten des *scurra* und des *coprea* siehe Vössing 2004, 495–499.

<sup>594</sup> Halliwell 2008, 147–151.

<sup>595</sup> Bremmer 1999, 20 f.; Giuliani 1987, 715 f.

<sup>596</sup> Siehe Xen. symp. 2, 21–23. Die Witze der Spassmacher sind auch gesammelt und niedergeschrieben worden, siehe Bremmer 1999, 24–26.

<sup>597</sup> Giuliani 1987, 716.



es Ganymed für die Götter gewesen war. Die Versehrten und Verkrüppelten wurden dagegen zur Unterhaltung der Symposiasten herbeigeschafft und aufgefordert, zu tanzen und sich bloss zu stellen. Hellenistische Terrakottafiguren und andere Abbildungen von tanzenden Krüppeln zeugen von der Beliebtheit dieser Gestalten.<sup>598</sup> **(Abb. 10)** Ähnliches konnte durchaus auch mit einem geladenen Gast geschehen, auf dessen Kosten man sich lustig machte.<sup>599</sup> Bei den Römern scheint diese Art der Ergötzung an den ‚Freaks‘ besonders beliebt gewesen zu sein, allen voran gingen dabei die römischen Kaiser, die zu ihren Banketten oft körperlich auffällige Menschen versammelten, als einfaches Ziel von Spott und Gelächter.<sup>600</sup> Die Atmosphäre des Symposion, gelöst und mit zunehmendem Weinkonsum ungehemmt, intim und im Schutz der Gruppe, war sicher dazu geeignet, noch vorhandene Hemmschwellen abzubauen und sich den eigenen Ängsten und Ressentiments zu überlassen. Garland spricht gar von einem pathologischen Verlangen, jene anzugreifen, die schwächer und verletzlicher waren.<sup>601</sup> Wie aggressiv auch immer man dieses Lachen bewerten will, eine Distanznahme war es auf jeden Fall.

#### III.1.4 Lachen in Philosophie und Literatur

In Philosophie und Literatur demonstriert das Lachen mit seiner durchgehenden Präsenz seit den Vorsokratikern die grosse Bedeutung, die es in der griechischen Gesellschaft hatte. Die Verwendung des Wortes γεῶν und seiner Wortfamilie fand dabei fast durchwegs unter negativen Vorzeichen statt und drückte vor allem Hohn und Missachtung aus.<sup>602</sup> Die Feindseligkeit, die im Auslachen zum Ausdruck kam, die Furcht vor dem damit verbundenen Verlust der Ehre und die in gleichem Masse vorhandene Ablehnung der Schamlosigkeit entsprangen dem bereits thematisierten Spannungsfeld der griechischen Ehrsgesellschaft. Spott und Lachen waren dementsprechend gefürchtete Waffen im philosophischen Milieu, deren Gebrauch üblich und zugleich verrufen war.<sup>603</sup> Von Heraklit wissen

<sup>598</sup> Giuliani 1987, 714; Garland 2010, 84. Im Symposion des Xenophon ist es im übrigen Sokrates, der dazu aufgefordert wird, zu tanzen und der sich selber als Tänzer bezeichnet (Xen. symp. 2, 15–19).

<sup>599</sup> Physische Mängel der Gäste wurden ebenfalls zum Anlass genommen, Spott zu treiben, vgl. Garland 2010, 85. Das Ideal der Gleichheit der Symposiasten war ein wichtiger Bestandteil der Idee des griechischen Symposions. Unter den Gästen eines römischen Gastmahls herrschte eine grössere Hierarchie, so dass die als niedriger bewerteten Teilnehmer oft Opfer der Belustigung wurden, siehe Vössing 2004, 255.

<sup>600</sup> Garland 2010, 85 f. Einer der *scurrae* am Hofe Neros war ein namentlich bekannter Krüppel, siehe Vössing 2004, 501. Zu den Vorlieben von Commodus und Elagabal ebenda 507–509, wobei die antiken Quellen das Verhalten dieser Kaiser kritisieren und deshalb nur bedingt vertrauenswürdig sind.

<sup>601</sup> Garland 2010, 83.

<sup>602</sup> Arnould 1998, 13; des weiteren Stewart 1994, 33 (mit Bezugnahme auf Platon und Aristoteles): „So by a kind of linguistic accident, this single concept of laughter controlled the early Greek theoretical discussion of the laughable and the semantics of γελοῖος – the idea that laughter was always looking down on something that was imperfect.“ Ebenda 33 f. auch zu den Grenzen, die dieses Konzept der Diskussion über das Lachen setzte, und den Versuchen, sie zu lockern. Das Problem stellte sich bei den Römern mit dem Terminus *ridiculum* in derselben Weise. Für eine etwas andere Sichtweise bezüglich des archaischen Griechenland siehe Giangrande 1972, 12.

<sup>603</sup> Kullmann 1995, 81. Verschiedene Philosophen der archaischen Zeit sind indirekt bezüglich ihrer Haltung zum Lachen fassbar. So wird zum Beispiel von Anaxagoras gesagt, dass er niemals gelacht oder gelächelt hätte (Ail. var. 8.13). Von den ‚sieben Weisen‘ (deren Zusammensetzung je nach Quelle anders lautet) sind verschiedene Aussagen überliefert, die zum vorsichtigen Umgang mit Spott und Lachen raten, vgl. Halliwell 2008, 266 f.

wir, dass er, entgegen der späteren Stilisierung als das weinende Pendant zum lachenden Demokrit, voll spöttischer Verachtung gegenüber jenen war, die unfähig schienen, den *logos* in seiner Universalität zu erfassen.<sup>604</sup> Die Unwissenheit des Menschen gegenüber der alles lenkenden und in allem enthaltenen Macht, seine Blindheit für die Transzendenz machten ihn in den Augen des Philosophen zum Affen:

*Der weiseste Mensch erscheint neben Gott wie ein Affe an Weisheit, Schönheit und in allem sonst.*<sup>605</sup>

Das Verlachen der Unwissenheit der anderen war unter den antiken Philosophen üblich. Der Spott wandte sich sowohl gegen die ahnungslose Menge als auch gegen die philosophischen Gegner. Xenophanes machte sich bekanntlich über Pythagoras mit der Aussage lustig, er hätte im Jaulen eines Hundes die Stimme eines Freundes erkannt.<sup>606</sup> Solch persönlicher Spott unter Berufskollegen wurde später vor allem auch von den Epikureern gepflegt,<sup>607</sup> deren ideologische Bezugnahme auf Demokrit diese Haltung allerdings nur bedingt rechtfertigte: Das Bild des spottenden und lachenden Philosophen aus Abdera ist vor allem ein von der Nachwelt geprägtes.<sup>608</sup> In den Zeugnissen von Horaz, Seneca und Lukian finden wir als Grund für sein Lachen weniger die Unwissenheit seiner Zeitgenossen als die Absurdität der menschlichen Existenz als solcher. Ihren Ursprung hatte diese Haltung in den sog. pseudo-hippokratischen Briefen, einem in hellenistischem oder frühkaiserzeitlichem Umfeld entstandenen Briefroman unbekannten Autors. Wiedergegeben wird der Briefwechsel zwischen Hippokrates und den Bewohnern von Abdera, die sich Sorgen machen um den Gesundheitszustand des ständig lachenden Philosophen. Hippokrates reist deshalb an und befragt den Patienten, um ihn zu heilen, ist aber am Ende selbst von dessen grosser Weisheit angetan: In den Augen Demokrits ist der dem Schicksal heillos ausgelieferte Mensch in seiner Ohnmacht und seinem aussichtslosen Streben von grosser Lächerlichkeit.<sup>609</sup>

---

<sup>604</sup> „When ordinary human understanding fails, therefore, Heraclitus does not ‚weep‘ over the spectacle of ignorance, folly and self-deception. He ridicules it. Implicitly at least, he was a practitioner of laughter, a philosophical mocker and satirist.“ Halliwell 2008, 348.

<sup>605</sup> Herakl. fr. B 83 (Übersetzung B. Snell). Fragment B 82 lautet: „Der schönste Affe ist scheusslich im Vergleich zum Menschen.“ Damit wird in einmal mehr die Mittelstellung deutlich, die der Mensch zwischen Tier und Gott einnimmt: Das Tier fällt weit ab vom Menschen, aber gegenüber Gott nimmt der Mensch diese Stellung ein; das Verhältnis von Affe zu Mensch entspricht jenem von Mensch zu Gott.

<sup>606</sup> Xenophan. frg. 7.

<sup>607</sup> „Epicureans possessed a self-confidence in their own enlightenment which was channeled into habits of sneering at outsiders and was by no means confined to cultivation of serene cheerfulness. In this respect, they appear to have gone well beyond the example set by their atomist ancestor Democritus.“ Halliwell 2008, 359.

<sup>608</sup> Zur Legendenbildung des lachenden Demokrit und ihrer Rezeption siehe Müller 1994, 39 f. Die Beeinflussung von Epikur durch Demokrit wird von Müller 1994, 44 f. und Halliwell 2008, 366 als unterschiedlich stark betrachtet. Zum Einfluss Demokrits auf die Kyniker siehe Müller 1994, 48; Cordero 2000, 228; Kullmann 1995, 82.

<sup>609</sup> Vgl. Cordero 2000, 231.

Lukian greift auf das bekannte Bild des ungleichen Philosophenpaares zurück:<sup>610</sup> Der weinende Heraklit wird zusammen mit dem lachenden Demokrit auf dem Sklavenmarkt verkauft. Nach dem Grund für sein Lachen gefragt, antwortet Demokrit, dass ihm alles lächerlich erscheine; nichts sei ernst, alles nur „Atome, Leere und Unendlichkeit“.<sup>611</sup> Auch wenn diese späteren literarischen Zeugnisse über den historischen Demokrit und seine Einstellung zum Lachen nur wenig aussagen: Die distanzierte und bisweilen auch ironische Haltung gegenüber dem *theatrum mundi* findet sich am konsequentesten bei den Atomisten, die anders als andere Schulen keinen Rückgriff auf eine letztinstanzliche höhere Macht kannten.<sup>612</sup> Ebenso findet sich in der atomistischen Seelenkonzeption die Idee der *euthymia*, der ‚Wohlgemutheit‘, die sich im Gleichgewicht der atomaren Seelenstruktur ausdrückt. Der Mensch hat, anders als das Tier, die Möglichkeit, auf die individuelle atomare Zusammensetzung seiner Seele einzuwirken und sie zu verändern, um zu einer psychischen Stabilität zu finden. Zutraglich sind hierbei Heiterkeit und Freude.<sup>613</sup>

Im Umfeld des Pythagoras wird zum ersten Mal eine ethische Haltung gegenüber dem Lachen fassbar, die nach dessen Vermeidung strebt. Vom Philosophen selbst wird gesagt, dass er jede Störung des mentalen Gleichgewichts, sei es Zorn, Neid oder Gelächter, vermied. Seine Anhänger waren dazu angehalten, ein Leben frei von Luxus, *hybris* und übler Rede zu führen.<sup>614</sup> Die Möglichkeit des Kontrollverlustes durch übermässiges oder unpassendes Lachen, aber auch die moralische Schwäche, die sich durch das Verspotten von anderen zeigte, waren eine Bedrohung für die Seele; ihre Reinheit war durch das Lachen gefährdet. Gleichzeitig ist auch der körperliche Aspekt des Lachens sehr präsent, es ist ein dem Körper entspringender und ihn bestimmender Akt, der den Menschen auf die biologische Ebene zurückführt. Damit wird eine Auffassung deutlich, die der späteren Lustfeindlichkeit des Christentums vorausgeht.

Auch Platon war sich der unkontrollierbaren Seite des Lachens bewusst und verstand es, insofern es sich der menschlichen Vernunft entgegensetzte, als Gefahr.<sup>615</sup> Im *Staat* versucht er deshalb namentlich die Philosophen davor zu schützen und die mit dem Lachen verbundenen Aggressionen einzudämmen.<sup>616</sup> Auf der Ebene der sozialen Interaktion wird das Lachen auch bei ihm fast gänzlich in der negativen Erscheinungsform des Spottes thematisiert, wie er ihn wohl aus eigener Erfahrung

---

<sup>610</sup> Das ungleiche Philosophenpaar erscheint erstmals bei Sotion (Beginn 1. Jh. n. Chr.), was wiederum Stobaios (5. Jh. n. Chr.) überliefert. Seneca, ein Schüler Sotions, tradierte das Bild, spätere Autoren wie Juvenal oder eben Lukian griffen es auf, vgl. auch Cordero 2000, 229–232.

<sup>611</sup> Lucian, vit. auct. 13 (beide Zitate, Übersetzung Ch. M. Wieland).

<sup>612</sup> Halliwell 2008, 341–343.

<sup>613</sup> Müller 1980, 4–7.

<sup>614</sup> Überliefert bei Iambl. protr. 21, v. P. 10. 71. Zur Frage der Quellenlage und der Legitimität der Rückschlüsse auf den historischen Pythagoras siehe Halliwell 2008, 273–276.

<sup>615</sup> Siehe oben III.1.

<sup>616</sup> Vgl. Steiner 1995, 72: „Wenn das ‚übliche Komische‘, das Lachen der Normalität über die Ausnahmeerscheinung des Philosophen, wenn dieses Komische zur tödlichen Bedrohung wird, wie im Falle der aristophanischen *Wolken* für Sokrates, dann wird es für die Philosophie zu einer Strategie ihres Überlebens, eine Theorie des Lachens und des Komischen zu erarbeiten, um damit das Lachen in seiner Bedrohlichkeit depotenzen zu können. Die Verfassung – die *Politeia* – die dem Philosophen nicht nur erlauben soll zu überleben, sondern ihm politische Macht geben will, muss dann von der Art sein, dass in ihr der Philosoph vielleicht freundschaftlich angelacht, aber nicht aggressiv ausgelacht wird.“

kannte. Eine Ausnahme bildet das Lachen, das Sokrates angesichts seines nahenden Todes umgibt. Dass ein Philosoph den Tod nicht zu fürchten hat, sondern ihn vielmehr als Erlösung der Seele vom hinderlichen Körper herbeisehnt, kommt in der heiteren Haltung des Sokrates vor seiner Hinrichtung zum Ausdruck. Der Traurigkeit und Angst seiner Schüler begegnet er je nach dem mit wohlwollender Scherzhaftigkeit oder mit einem diskreten Lachen, wenn es beispielsweise um die Frage geht, wie er nach seinem Tod begraben werden soll:

*Aber auf welche Art begraben wir dich? – Wie ihr wollt, sagte er, wenn ihr mich fasst und ich euch nicht entflohen bin. Er lachte sanft, schaute uns an und sagte: ...* <sup>617</sup>

Das Lachen ist in dieser Form, wie Halliwell es formuliert, die Antwort auf die Angst vor dem Tod.<sup>618</sup> Die Unabhängigkeit des Sokrates gegenüber äusseren Umständen wird auch in seiner Haltung gegenüber dem Spott deutlich, dem er seitens seiner Gegner ausgesetzt war. Er macht an verschiedenen Stellen deutlich, dass er es für unangebracht hält, sich vor dem spöttischen Lachen anderer zu fürchten, und dass wirklicher Ehrverlust vielmehr darin besteht, gegenüber den wahren Tugenden zu versagen.<sup>619</sup> Sokrates vermied es, sich über sein Gegenüber offen lustig zu machen. Stattdessen liess er sich eher auf indirektem Weg und auf ambivalente Weise über Gegenspieler wie Protagoras aus, den er beispielsweise im *Theaetetus* mit einer Kaulquappe vergleicht, nur um einige Zeilen später festzustellen, sich auf diese Weise selbst „wie ein Schwein“ zu benehmen.<sup>620</sup> Hier und in anderen Beispielen zeigt sich zudem die Selbstironie, mit der der Philosoph sich immer wieder auch über seine eigene Person lustig machte. Situationen wie jene im *Hippias Major*, wo er den Sophisten bittet, ihm beim Verständnis dessen, was *kalos* ist, zu helfen, da er selbst offensichtlich unfähig dazu sei, zeigen die subtile und ambivalente Wirkung, die ein solches Verhalten erzeugt.<sup>621</sup>

Eine einheitliche Theorie in Bezug auf das Lachen scheint bei Platon nicht existiert zu haben; es wird vielmehr in verschiedenen Aspekten und Situationen aufgegriffen und thematisiert,<sup>622</sup> wobei in der Figur des Sokrates die damit verbundene Ambivalenz ihren Ausdruck findet. Bei Aristoteles verliert das Thema seine moralische Schärfe. Einerseits definiert er es als zum Menschen gehörige biologische Eigenschaft und nimmt ihm damit einen Teil seiner Bedrohlichkeit, und andererseits unterstellt er es der ethischen Verantwortung des einzelnen Menschen, in welcher Situation und Form ein Lachen angebracht oder sogar erwünscht ist. Das Lachen begleitet die soziale Interaktion, und kann, richtig angewendet, den Kontakt zwischen Menschen positiv kennzeichnen. Neckereien und feiner Spott

---

<sup>617</sup> Plat. Phaid. 115 c (Übersetzung S. Voegtle).

<sup>618</sup> Halliwell 2008, 279 f.

<sup>619</sup> Halliwell 2008, 284 f.

<sup>620</sup> Plat. Th. 161 c–d bzw. 166 c. Siehe Halliwell 2008, 291.

<sup>621</sup> Plat. Hipp. mai. 286 c–e. Siehe Halliwell 2008, 293 f.; Narcy 2000, 291 (zur Funktion der Ironie); Rossetti 2000, 265: „Dans les mains de Socrate le ridicule – un ridicule induit, préparé, provoqué, voulu – a donc été une arme à plusieurs égards inédite, très professionnalisée et très puissante.“ Steiner 1995, 71: „Sich selbst auszulachen setzt die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis voraus. Und sich selbst nicht zu kennen, sagt Sokrates – der Philosoph, der der Philosophie die Selbsterkenntnis als entscheidende Aufgabe vermacht hat –, ist lächerlich.“

<sup>622</sup> Halliwell 2008, 302.

unter Gleichgesinnten werden ihrer ursprünglichen Natur gemäss dem Umfeld von Spiel und Entspannung zugeordnet, die Aristoteles als notwendig für den Menschen erachtet. *Eutrapelia*, die Unterhaltsamkeit und Gewandtheit, kennzeichnet den Charakter eines umgänglichen Mannes. Das Mittel, dessen er sich dabei bedient, ist die Ironie; diejenigen, die es im Lächerlichen übertreiben, sind vulgäre Possenreisser.<sup>623</sup> Die verschiedenen Formen des *geloion* führt er nach eigenen Angaben im verlorenen zweiten Buch der *Poetik* auf.<sup>624</sup> Bei alledem bleibt auch für ihn die Gefahr des Missbrauchs bestehen. Lachen ist, wie fast alles, eine Ermessensfrage, bei der das Mass leicht verloren gehen kann.<sup>625</sup>

Das Lachen als ein in der Gemeinschaft geteiltes Vergnügen war für die Kyniker hingegen nicht erstrebenswert. Als Aussenseiter, die sich der sozialen Integration bewusst entzogen, waren sie vielmehr selbst eine äusserst beliebte Zielscheibe des Spottes. Auf der anderen Seite sparten sie nicht mit Kritik am Begehren und den materiellen Abhängigkeiten der Menschen. Die Losgelöstheit von allen Gütern und Bindungen liess sie selbst frei und sorglos erscheinen. Plutarch sagte von Krates von Theben, er habe sein Leben spielend und lachend wie auf einem Fest verbracht.<sup>626</sup> Von dessen Lehrer Diogenes ist denn auch der Ausspruch überliefert, dass jeder Tag als ein Festtag betrachtet werden sollte: Unabhängigkeit und Bedürfnislosigkeit erlaubten den Kynikern, ein Leben in Freiheit und Sorglosigkeit zu verbringen.<sup>627</sup> Am höchsten aber schätzte Diogenes die *parrhesia*, die freie Rede. Das Recht, überall und zu jeder Zeit alles sagen zu können, was man wollte, konnte einerseits Ehrlichkeit, andererseits aber auch Schamlosigkeit und Respektlosigkeit bedeuten. Im Unterschied zur Aischrologie lag der Parrhesie keine *a priori* negative oder aggressive Haltung zugrunde. Dennoch war auch sie nicht frei von Ambivalenz. Diogenes sagte von sich selber, dass er andere mit seinen Aussagen beisse wie ein Hund.<sup>628</sup> Gleichzeitig schien er absolut unempfindlich für den Spott, der ihn traf, und vollkommen gleichgültig gegenüber dem, was man über ihn dachte. Er erinnert mit dieser

<sup>623</sup> Aristot. eth. Nic. 2, 7 1108 a 23–26. Lächerlich hingegen ist jener, der, ohne es zu wissen, das Mass verfehlt und sich ungeschickt oder dumm aufführt, vgl. Jaulin 2000, 320–324.

<sup>624</sup> Aristot. rhet. 3, 18, 1419 b 3–10. Während in der *Rhetorik* (Aristot. rhet. 1, 11, 1371 b 35–36) „Menschen“, „Worte“ und „Taten“ als Quellen des Lachens angegeben sind (*anthropoi, logoi, erga*), unterteilt der bereits erwähnte Tractatus Coislinianus nach „Rede“ und „Handlung“ (*lexis, pragmata*). Die Liste der Ursachen für das Lachen zählt im Bereich der Rede verschiedene Sprachfiguren auf wie Homonyme, Synonyme und Diminutive, aber auch die Parodie und die Metapher im Sinne der Verbindung von Unerwartetem. Auch unter dem Handeln ist – neben dem vulgären Tanz u. a. – in mehreren Punkten das Spiel mit der (enttäuschten) Erwartung erwähnt, vgl. Janko 1984, 19–41. 161–164. 183–185.

<sup>625</sup> „But virtue only exists where vice is always possible. And Aristotle remains clear that the risk of pain and offence perpetually lurks around the forces of laughter.“ Halliwell 2008, 325. Ähnlich Jaulin 2000, 331: „Ce ridicule n’est pas le comique, on ne rit pas innocemment: il y a destruction; le ridicule est destructeur pour les arguments ou les attitudes qui le suscitent, et celui qui l’endure est un bouffon malgré lui, ce qui n’est pas souhaitable pour un homme libre.“; Kullmann 1995, 88: „Das Nebeneinander der beiden Formen zeigt, dass das Lachen im Idealfall gesellschaftlich voll integrierbar ist und jedes Moment der gesellschaftlichen Auseinandersetzung verlieren kann. Die grosse Bedeutung, die Aristoteles diesen Fragen zuspricht, scheint mir aber wieder ein Indiz für die besondere Spottlust und zugleich für die besondere Empfindlichkeit gegenüber Spott zu sein, die gewöhnlich im 5. und 4. Jahrhundert herrschten, und ein Anzeichen für das Fortbestehen von Elementen der *shame culture*.“

<sup>626</sup> Plut. mor. 466 e.

<sup>627</sup> Plut. mor. 477 c.

<sup>628</sup> Diog. Laert. 6. 60. Zu den Unterschieden und Gemeinsamkeiten von Demokrit und Diogenes siehe Müller 1994, 48.

Haltung an Sokrates, nur dass es ihm an der Differenziertheit der Wahrnehmung und, wie Halliwell vermutet, auch an der wahren inneren Souveränität mangelte.<sup>629</sup>

Der unbarmherzige Zynismus des Diogenes wurde von seinem Nachfolger Krates etwas gemildert. Unter seiner Führung entwickelten die Kyniker die stilistische Methode des *spoudaiogeloion*, die sich des Scherzhaften bediente, um eine ernste Botschaft zu überbringen.<sup>630</sup> Das *spoudaiogeloion* fand seinen Ausdruck in verschiedenen literarischen Formen wie der Fabel, der Diatribe oder der Chrie, der Spruchweisheit.<sup>631</sup> Der Diatribe, der „mit scharfem Witz und angriffslustiger Satire vorgetragenen und durch Polemik in fingierten Dialogen belebten Werberede“<sup>632</sup> wurde besonders viel Beachtung geschenkt. Bion von Borysthenes und Menippos von Gadara machten diese öffentlichen Predigten im 3. Jh. v. Chr. zum bevorzugten Instrument ihrer Gesellschaftskritik und übten damit einen grossen Einfluss auf die Nachwelt aus. Horaz bezeichnet Satiren mit besonders scharfem Witz als „Bionei sermones“<sup>633</sup> und Lukian greift verschiedentlich auf die phantastisch ausgeschmückten diatribischen Schriften Menipps zurück.<sup>634</sup> Es ist nicht verwunderlich, dass sich der Hellenismus mit den Kynikern vermehrt dem Lachen über das *theatrum mundi* zuwandte, das die nötige Distanz zum turbulenten und unsicheren Weltgeschehen schuf. Spott und Ironie begleiteten die Geschichten, mittels derer Menipp die Menschen von ihren Ängsten und Abhängigkeiten befreien wollte; ob die verschiedenen philosophischen Schulen oder die Angst vor dem Tod, ob Mythologie oder Aberglaube – Menipp relativierte all dies mit viel Humor und appellierte an die Menschen, ihre Grenzen zu akzeptieren und vom Leben nichts zu erwarten.<sup>635</sup> Mit dem Mittel des *spoudaiogeloion* wurde die philosophische Betrachtung so zu einer Art aufklärerischer Lebenshilfe für das Volk, ein „seelisches Therapeutikum“<sup>636</sup>.

---

<sup>629</sup> Halliwell 2008, 380. 385: „So the Cynic should either stop laughing, or laugh at himself as much as at anyone else. On this reading, Diogenes’ pretence of impregnability – ‚But I do not consider myself mocked’ – may turn out to be hollow.“ Kullmann 1995, 90 sieht die Wirkung von Diogenes im immer noch fortbestehenden Spannungsfeld der *shame culture*: „Kulturgeschichtlich ist an dieser Gestalt in unserem Zusammenhang interessant, dass die Provokationen des Diogenes und seine zur Schau gestellte Schamlosigkeit das Fortbestehen der alten *shame-culture* bezeugen; denn nur so lässt sich die Wirkung seines Auftretens erklären. Diese Mentalität konnte von den klassischen Philosophen Platon und Aristoteles nicht auf die Dauer zum Verschwinden gebracht werden. Sie wurde erst mit der Entwicklung des christlichen Gewissensbegriffs dauerhaft zurückgedrängt.“

<sup>630</sup> „The *spoudaiogeloioi*, apparently aiming first at entertainment and secondly at earnestness, established the stylistic setting for humor and invective. It took the form of ironic humor wherein the truth is spoken, half-concealed by a jest.“ Giangrande 1972, 10. Als Idee war das *spoudaiogeloion* schon früh bekannt. Es findet sich bei Homer genauso wie bei Platon und in der Alten Komödie. Seine literarische Formalisierung ist aber den Kynikern und namentlich Krates zu verdanken, siehe Giangrande 1972, 45. 76. 98. 100.

<sup>631</sup> Auch die Parodie kann hierzu gezählt werden, insofern als sie sich des Mittels der Übertreibung und Verzerrung einer literarischen Vorlage bedient, um einen komischen Effekt zu bewirken. Die Parodie findet als humoristisches Stilmittel in der Literatur vielfach Verwendung; gattungsbildend ist sie allerdings nur für die griechische Epos-Parodie, vgl. DNP 9, 2000, 345–48 s. v. Parodie (R. F. Glei).

<sup>632</sup> Lesky 1993, 755.

<sup>633</sup> Hor. epist. 2, 2, 60.

<sup>634</sup> Vgl. Kullmann 1995, 90–92; Lesky 1993, 756.

<sup>635</sup> Vgl. Giangrande 1972, 99: „Bion’s younger contemporary Menippus of Gardara (fl. c. 260 B.C.), too, put extra weight on the *geloion* scale – his only seriousness consists in provoking laughter – ...“

<sup>636</sup> Kullmann 1995, 94.

Die therapeutische Funktion des Lachens blieb auch in den nachfolgenden Jahrhunderten ein Bedürfnis der griechischen und römischen Bevölkerung, dem in den verschiedensten Formen – dem Theater, der Witzkultur, der Satire (siehe II.1.5) – nachgegangen wurde. Parallel dazu verstummten auch die kritischen Stimmen, die im Lachen eine Gefahr oder zumindest eine Schwäche sahen, nie. Die Spätantike gab dem Thema noch einmal einen neuen Stellenwert. Clemens von Alexandria (150–215 n. Chr.) stellt das Lachen in seiner ethischen Schrift *paidagogos* als einen zentralen und heiklen Punkt im Verhalten eines Christen dar.<sup>637</sup> Ähnlich wie davor Pythagoras, Platon und anderen griechischen Philosophen ging es ihm um den Kontrollverlust auf der emotionalen ebenso wie der körperlichen Ebene.<sup>638</sup> Auch wenn er, und darin folgt er Aristoteles, das Lachen nicht vollständig aus dem Alltag der Menschen verbannen wollte, weil es zu dessen Natur gehört, sah er es doch als eine Bedrohung für die Integrität der christlichen Seele. Ein schwacher, dem Lachen zugetaner Charakter lief leicht Gefahr, auch anderen Lastern zu verfallen, allen voran jenem der Wollust. Schon Paulus hatte das Lachen mit unmoralischem Verhalten gleichgesetzt und die *eutrapelia* als Untugend bezeichnet.<sup>639</sup> Für Clemens war es eine Verführung zur körperlichen Lust:

*Am meisten aber ist das Lachen für die jungen Männer und die Frauen ein Antrieb ins Verderben.*<sup>640</sup>

Das Öffnen des Körpers und die vitale Energie, die sowohl mit der Sexualität als auch mit dem Lachen verbunden waren, widersprachen dem Ideal des kontrollierten, beherrschten Körpers. Überhaupt sollte dem Körper keine übertriebene Aufmerksamkeit geschenkt werden; Kosmetik und aufwendige Frisuren machten die Frauen zu Hetären und bargen für Männer die Gefahr der Verweiblichung – beides war ein Zeichen für eine kranke Seele.<sup>641</sup> In den Augen von Johannes Chrisostomos, in der Zeit um 400 n. Chr. Erzbischof von Konstantinopel, war das Lachen gar ein Instrument des Teufels. Vor allem im Theater sah er dessen Werk, er glaubte es von ihm selbst gebaut und die darin tätigen *gelotopoioi* und Mimen von ihm unterwiesen zum alleinigen Zweck, die Bevölkerung zu verderben.<sup>642</sup> Die Christen jedoch standen mit diesem Teufel im Krieg und waren als Soldaten ihres Gottes dazu angehalten, sich ernst und streng zu zeigen. Noch mehr ins Gewicht fiel diesbzüglich der Tod Christi am Kreuz, sein Leiden für die Sünden der Menschen, das es den Gläubigen unmöglich machte, fröhlich zu sein. Jesus selbst, so verbreitete Johannes Chrysostomos,

<sup>637</sup> Clem. Al. paid. 2, 5. Die Verhaltensregeln, zu denen Clemens im *paidagogos* für junge Christen rät, entsprechen zu einem grossen Teil den gängigen sittlichen Vorstellungen seiner Zeit, siehe RAC 16, 1994, 768 f. s. v. Humor (G. Luck).

<sup>638</sup> Halliwell 2008, 487. 517; Gilhus 1997, 61; RAC 16, 1994, 768 s. v. Humor (G. Luck).

<sup>639</sup> Halliwell 2008, 477 f. 490. 496; RAC 16, 1994, 767 s. v. Humor (G. Luck). Zur asketischen Haltung des Paulus siehe Lohse 1969, 122–125.

<sup>640</sup> Clem. Al. paid. 2, 5, 31 f. (Übersetzung S. Voegtli). Dazu Halliwell 2008, 494: „Anxieties about the unruliness, insidiousness and seductiveness of laughter prevail over acknowledgement of its naturalness or its associations with friendship and the shared pleasures of congenial company. This is because laughter is rooted in the easily ‚effeminised‘ body, entangled in a cluster of desires and appetites that converge on the most seductive of pleasures: sex.“

<sup>641</sup> Pujiula 2006, 241–243. 257–263. 273. Vgl. Müller 2011, 57–59 zu den Ausführungen des Augustinus.

<sup>642</sup> Joh. Chrys. hom. in Mt 6,7; siehe Halliwell 2008, 505.

hatte überdies in seinem Leben nie gelacht.<sup>643</sup> Nicht das Leben im Diesseits war für Heiterkeit und Freude bestimmt, sondern allein jenes, das nach dem Tod kam und das der reinen Seele vorbehalten war. Der menschliche Körper und seine Bedürfnisse mussten deshalb überwunden und transzendiert werden.<sup>644</sup> Am konsequentesten wurde diese Haltung im asketischen Mönchtum umgesetzt, das im Osten schon zu Beginn des 4. Jh. n. Chr. aufkam, beispielsweise in Ägypten, wo im Umfeld des späteren Heiligen Antonius erste Mönchssiedlungen entstanden. Solche Gemeinschaften lebten nicht nur sexuelle und materielle Enthaltensamkeit, sondern hatten auch das Lachen vollständig aus dem Leben verbannt. Der Verzicht auf die Welt bedeutet eine Verpflichtung zu Stille und Einsamkeit: Der Körper blieb verschlossen, um die Integrität der Seele nicht zu gefährden und ihren Aufstieg ins Reich Gottes vorzubereiten.<sup>645</sup>

Eine Ausnahme in der frühchristlichen Theologie bildeten diesbezüglich einzig die Gnostiker. Sie sahen in der Macht des Lachens eine Möglichkeit, die Materie zu überwinden und das verborgene Geistige zu enthüllen. Die Erkenntnis des Göttlichen präsentierte sich ihnen wie die Auflösung eines Witzes oder Rätsels, das durch die Inkongruenz der dualistischen Welt entstanden war.<sup>646</sup>

### III.1.5 Römische Satire und Witzkultur

Die römische Satire wurde schon in der Antike als genuin römische Schöpfung angesehen<sup>647</sup> und enthält wesentliche Elemente der rituellen Spottrede, wie sie bei verschiedenen Festen, zum Beispiel den Saturnalien, aber auch bei Hochzeiten in Form der *versus fescennini* praktiziert wurden.<sup>648</sup> Die öffentliche Verspottung, praktiziert auch ausserhalb des rituellen Rahmens, konnte ein Instrument der sozialen Ächtung sein und wurde deshalb, ähnlich wie in Griechenland, im 4. und 3. Jh. v. Chr. eingrenzenden Massnahmen unterworfen.<sup>649</sup> Die Satire wurde, in der Tradition der *blame poetry*<sup>650</sup>, zum abgeschwächten, formalisierten Instrument der sozialen Distinktion: Der satirische Redner oder Dichter distanzierte sich durch seine Verse von seinen Gegenspielern und konstituierte gleichzeitig seine eigene Identität, die in der Regel jene eines männlichen Mitglieds der römischen Oberschicht

---

<sup>643</sup> Halliwell 2008, 498. 508; Gilhus 1997, 62 f.

<sup>644</sup> Lohse 1969, 164 (zur Askese bei Clemens); Gilhus 1997, 66–68. 60: „The contrast between laughter and weeping is not new. We have seen it, for instance, in Demeter’s story. What is new is that this contrast is no longer part of an opposition between two phases of a ritual or two seasons of the year as in earlier times. It has become a contrast between this world and the next.”

<sup>645</sup> Lohse 1969, 194–197; Halliwell 2008, 513; Gilhus 1997, 65. Zur Aufnahme antiker asketischer Traditionen durch das Christentum schreibt Lohse 1969, 231: „Indem die Kirche die asketischen Anschauungen der Antike aufnahm und neu interpretierte, erleichterte sie zugleich vielen Menschen den Zugang zum Christentum: anders als in der Form der Askese hätte die christliche Lebensweise sich in der ausgehenden Antike kaum durchsetzen können. ... Damit gehört aber die Geschichte der Askese in der alten Kirche in den grösseren Zusammenhang der Begegnung von Antike und Christentum.“

<sup>646</sup> Siehe Gilhus 1997, 70. 75.

<sup>647</sup> Quint. inst. 10, 1, 93–95.

<sup>648</sup> Graf 2005, 201 f.; Döpp 1993, 147. Auch am Ursprung der *ludi scaenici* lagen gemäss Liv. 7, 2, 4–7 spöttische Verse, siehe Habinek 2005, 179 f.

<sup>649</sup> Siehe Graf 2005, 198–200 und oben Anm. 507.

<sup>650</sup> Graf 2005, 201.



war.<sup>651</sup> Während in den Texten einiger Satiriker wie Lucilius oder Juvenal eine solche Abgrenzung deutlich spürbar ist, sind andere frei von jeglicher Hostilität. Namentlich Horaz distanziert sich von Lucilius, seinem Vorgänger und Pionier des Genres, und dessen direktem, angriffigen Stil.<sup>652</sup> In seiner ersten Satire verwendet er den berühmten Ausdruck *ridentem dicere verum*, um den Zweck seiner Dichtung zu erklären:

*Ausserdem, dass ich nicht so wie einer Spassiger lachend  
überfliege – indessen die Wahrheit lachend zu sagen,  
was verbietet's? Wie Lehrer den Knaben Kuchen bisweilen  
schmeichelnd schenken, damit sie die ersten Buchstaben lernen ...*<sup>653</sup>

Horaz behandelt seine Themen mit Sorgfalt und Ausgewogenheit und versucht, dem Leser seinen kritischen Standpunkt zu erklären. Nie ist sein Ton gehässig oder sein Urteil unverhältnismässig; seine Texte sind vielmehr geprägt von Toleranz und Sympathie gegenüber den Menschen.<sup>654</sup> Dementsprechend ist er auch fähig zur Selbstironie, zum Beispiel wenn es darum geht, das eigene Schreiben gegen die kontroversen Meinungen der anderen zu verteidigen:

*Was, Trebatius, soll ich tun? Gib Weisung! „Halt Ruhe!“  
Gar keine Verse zu machen, meinst du? „Jawohl.“ Will zum Henker,  
wenn's nicht am besten wär'; doch ich kann nicht schlafen.*<sup>655</sup>

Dieses Lachen über sich selber erwartet Horaz auch von seinen Lesern. In der dritten Satire des ersten Buches zum Beispiel heisst es über den Umgang mit anderen:

*Wir aber kehren gerade die Tugenden um und begehren*

---

<sup>651</sup> Habinek 2005, 182. 188. Die Bevölkerungsgruppen, die *ex negativo* der Selbstbestätigung dienten, waren denn auch für alle Satiriker ähnliche; die satirische Dichtung verfolgte wiederkehrende Themen, denen sich jeder Autor auf seine Weise, oft auch in Verwendung verschiedener Sprecherrollen, widmete, siehe DNP 11, 2001, 103 f. s. v. Satire (S. Braund). Bezeichnenderweise gehörten die bekanntesten römischen Satiriker – Lucilius, Horaz, Persius und Juvenal – ungeachtet ihrer Herkunft alle dem Stand der Ritter an, siehe Armstrong 2012, 62 f. 65 f.

<sup>652</sup> Die Satiren des Lucilius, die alle nur in Fragmenten erhalten sind, schulden ihre prägende Wirkung nicht zuletzt dem Kontext, in dem sie entstanden: Lucilius war ein reiches Mitglied der Oberschicht des 2. Jh. v. Chr.; die freie Rede musste noch weniger Zensur fürchten als in der Kaiserzeit, vgl. Rosen 2012, 22–24. 36–40. Seine Satiren waren für einen geschlossenen sozialen Kreis bestimmt und Ausdruck einer dieser Schicht eigenen Witzkultur. Horaz hingegen war der Sohn eines Freigelassenen, der sich als Dichter verstand und sich mittels seiner Kunst den Zugang zu höheren Kreisen erarbeitet hatte. Das Publikum seiner Texte war gemischt; um es zu erreichen, hatte Horaz die Satiren in eine eigentliche Kunstform umgewandelt, vgl. Knoche 1972, 208. 211 f.; Vogt-Spira 1997, 127.

<sup>653</sup> Hor. sat. 1, 1, 23–26 (Übersetzung K. Büchner).

<sup>654</sup> Giangrande 1972, 110 f. und, etwas kritischer, Vogt-Spira 1997, 117.

<sup>655</sup> Hor. Sat. 2, 1, 5–7 (Übersetzung K. Büchner). Ein weiteres Beispiel der Selbstironie des Dichters ist die siebte Satire des zweiten Buches, wo der Sklave Davus, der von den vertauschten Rollen der Saturnalien profitiert, seinem Herrn Horaz dessen Verfehlungen und Laster vorhält.

*rasend, das reine Gefäß zu verkrusten. Rechtschaffen lebt, wer  
unter uns ein bescheidener Mann: Beinamen wie „träge“  
geben wir ihm, wie „verfettet“. Ein anderer entgeht einem jeden  
Anschlag und hält keinem Angriff entgegen die offene Flanke,  
da wir in dieser Art Leben uns einmal befinden, wo böser  
Neid und Verbrechen sind an der Macht: statt „ziemlich verständig“,  
statt „nicht fahrlässig“ nennen „verstellt“ wir ihn und „durchtrieben“.  
Einer ist etwas naiv und so, wie öfters selber ich gern mich  
darbiete dir, Maecenas, das, während er liest oder schweigt, er  
jemandem kommt mit beliebigem Schwatz: „er fällt auf die Nerven“,  
„bar ist er völlig des Taktes“, so sagen wir. Ach, wie verankern  
leichtsinnig wir ein Gesetz, ein hartes, gegen uns selber!  
Fehlerlos nämlich wird niemand geboren; der beste ist jener,  
der von den kleinsten bedrängt ist.“<sup>656</sup>*

Der gewünschte Effekt ist in diesem Fall nicht ein abgrenzendes Lachen gegen andere, sondern vielmehr eine Reflexion und Distanznahme zu sich selbst und dem eigenen Verhalten. Horaz spricht als jemand, der selbst auch mit den Widrigkeiten des Lebens zu kämpfen hat; seine Weisheit besteht darin, dass er aus eigenen Erfahrungen klug geworden ist.<sup>657</sup> Der mit einem moralischen Anspruch verbundene Angriff<sup>658</sup>, der als wesentliches Merkmal der Satire verstanden wird, kann so je nach Autor verschieden ausfallen. Während Horaz immer voller Verständnis bleibt und den Tadel hinter einem Lachen verbirgt, kennt Juvenal eine solche Heiterkeit nicht. Zornig klagt er die moralisch verdorbene Oberschicht Roms nach der Herrschaft Domitians an:

*Der Reiche muss ja sechshunderttausend für sein Bad ausgeben und mehr noch für Säulenhallen, in denen er sich bei Regen spazieren tragen lässt; oder soll er vielleicht besseres Wetter abwarten und seine Maultiere mit Matsch bespritzen lassen? Nein, hier fährt sich's besser: da bleibt des Maultiers Huf fein sauber. An anderem Ort muss sich ein Speisesaal auf hohen Säulen aus numidischem Marmor erheben: die kühlere Sonne soll er einfangen, <da er nach Norden liegt>.“<sup>659</sup>*

Gleichzeitig sind ihm die Ausländer in Rom verhasst:

*Römische Bürger, ich kann ein vergriechtes Rom nicht ertragen. Aber von diesem Dreck – wie wen'ge sind wirklich Griechen? Lange schon hat in den Tiber sich Syriens Orontes ergossen; mit sich brachte*

<sup>656</sup> Hor. sat. 1, 3, 55–69 (Übersetzung K. Büchner).

<sup>657</sup> Knoche 1972, 215 f.

<sup>658</sup> Dies äussert sich auch in den in der satirischen Sprechweise verwendeten Begriffen, siehe Vogt-Spira 1997, 120 f.

<sup>659</sup> Iuv. 7, 178–183 (Übersetzung H. C. Schnur).

*er ihre Sprache und Moral, Flötenspieler und die schrägen Saiten der Harfe, auch ihre heimischen Tamburine und die Huren, die sich beim Circus anbieten müssen.*<sup>660</sup>

Lachen oder Spott haben in dieser Form der Satire keinen Platz, vielmehr werden Hohn und Verachtung zum Instrument der literarischen Ausgrenzung einer Bevölkerungsgruppe.<sup>661</sup> Auch sein Zeitgenosse und Freund Martial kritisiert die stadtrömische Bevölkerung mit scharfen Worten. Seine Epigramme sind allerdings kurz und knapp und oft von einer kühlen Distanziertheit.<sup>662</sup>

*Immer jagst du in Geschäften, / Attalus, und vor Gericht. / Immer bist du in Bewegung, / jagst mit Gründen oder nicht. / Fehlt es dir an Stoff zum Handeln, / treibst du gar die Esel an. / Dass dir nie der Stoff fehlt: Jag die / Seele aus dem Leibe, Mann!*<sup>663</sup>

Kritik an den Kaisern selbst erlaubte sich die römische Satire erst nach deren Tod: Sowohl Juvenal als auch Seneca und – wenn auch in einem anderen Genre – Sueton schütteten ihren Spott und ihre Verachtung über den verstorbenen Domitian bzw. Claudius aus.<sup>664</sup> Dies lässt den Schluss zu, dass einerseits ein Angriff auf den Kaiser zu dessen Lebzeiten zu gefährlich war, sich aber andererseits nach dessen Ableben sehr gut eignete, um dem Nachfolger auf dem Thron zu gefallen. Senecas *Apocolocyntosis* beschreibt die Reise des gerade verstorbenen Claudius in den Olymp. Dort wird er wegen seines seltsamen Habitus mit Befremden empfangen und nach einer heftigen Diskussion, in der der vergöttlichte Augustus das Wort gegen ihn ergreift, nicht unter die Götter aufgenommen, sondern in die Unterwelt geschickt. Unterwegs sieht er den Umzug zu seinem eigenen Begräbnis, das die Leute feiern wie ein Fest. Im Hades angekommen, ist er erfreut darüber, so viele Bekannte anzutreffen. Als Strafe erwartet ihn ein ewiges Würfelspiel mit einem Becher, der ein Loch hat.<sup>665</sup> Sowohl Seneca als auch Sueton streichen die unangenehme physische Erscheinung des Claudius hervor, die ihn offenbar schon zu Lebzeiten als Karikatur erscheinen liess.<sup>666</sup> Die *Apocolocyntosis* entstand aus Anlass der Saturnalien, wo sie an Neros Hof vorgetragen wurde. Damit erscheint die Satire wieder in dem

---

<sup>660</sup> Iuv. 3, 60–65 (Übersetzung H. C. Schnur). Die Griechen waren ein Thema, das schon von Lucilius und Persius aufgegriffen wurde, siehe Rosen 2012, 25 f.

<sup>661</sup> Schmidt 1995, 136; Giangrande 1972, 109. Für Knoche 1972, 198 geht diese Haltung über eine reine Gegenwartskritik hinaus: „Der Gegenstand seiner satirischen Dichtung ist demnach nicht die eigene Zeit; es ist vielmehr die Fehlerhaftigkeit der Menschen schlechthin, und zwar in ihrem ganzen Umfang, wie sie der menschlichen Natur, als ihr Schicksal, anhaftet.“ Zum Mechanismus der Ausgrenzung und damit der Verfestigung sozialer Normen am Beispiel der 6. Satire bez. der Frauen siehe Gold 1994, 109.

<sup>662</sup> „Juvenal semble toujours vouloir entendre sa propre voix résonner sur un ton apocalyptique par-dessus la tête de ses auditeurs, se draper dans son propre personnage, et incarner sa propre statue. Martial, en revanche, n'est intéressé que par l'écho de ses propres mots, une fois reflété dans le rire d'autrui.“ Rodriguez Almeida 1998, 126. Siehe auch Barie – Schindler 1995, 58.

<sup>663</sup> Mart. 1, 79 (Übersetzung W. Hofmann).

<sup>664</sup> Cèbe 1966, 191 f. Zur schwierigeren Situation der Satire in der römischen Kaiserzeit siehe Rosen 2012, 38–40.

<sup>665</sup> Martin 1945, 68–71.

<sup>666</sup> Sen. apocol. 5, 3; Suet. Claud. 5, 30. Siehe auch Martin 1945, 66. Cèbe 1966, 194 f. ist der Meinung, dass die physiognomischen Eigenschaften dem Kaiser als Folge seiner schlechten Reputation im eigentlichen Sinne ‚angedichtet‘ wurden.

Kontext, aus dem sie ursprünglich stammt, nämlich jenem des rituellen Spottgedichts.<sup>667</sup> Dabei wurde die karnevaleske Umkehr gleich doppelt umgesetzt: Nicht nur war sie der Rahmen für die *liberalitas*, der freien Rede, die den Spott ermöglichte, sondern es wurde zudem die Herrschaft des Claudius als *saturnia regna* im negativen Sinn beschrieben, eine chaotische Welt, in der nichts gewesen war, wie es hätte sein sollen.<sup>668</sup>

Ungeachtet dessen waren die Fehler der Menschen für Seneca eher ein Grund zum Lachen als zum Weinen. Ganz im Sinne des Atomisten Demokrit soll die Gemütsruhe dadurch erreicht werden, dass über das *theatrum mundi* mit Heiterkeit hinweggesehen wird. Das stoische Lachen des Seneca grenzt nicht den Philosophen vom einfachen Bürger ab und nicht den Adligen vom Bauern, sondern den Menschen vom nicht zu begreifenden Kosmos. Dieses universale Distanznehmen sollte unabhängig von lebensweltlichen Umständen für jeden einzelnen erstrebenswert und ein Weg hin zur *tranquillitas animi* sein.<sup>669</sup>

Im 2. Jh. n. Chr. erfuhr die Satire mit Lukian noch einmal eine Änderung und einen Höhepunkt. Sein Bezug zum Kyniker Menipp und der literarischen Form der Diatribe wurde bereits erwähnt; beide verband das Lachen über die Welt und ihre Bewohner an sich.<sup>670</sup> Lukian liess Menipp in eigenen Dialogen zu Wort kommen und kopierte Motive seiner Texte. Im *Ikaromenippos* erhebt sich der Kyniker wie Ikaros in die Luft, indem er einen Adler- und einen Geierflügel benützt. Er landet auf dem Mond und beobachtet von da aus die Kleinheit und Einfältigkeit der Menschen. Wie lächerliche Ameisen kommen sie ihm vor, die sich in der Begrenztheit ihrer Welt verlieren:

*Am meisten aber wandelte mich die Lust an, über jene zu lachen, die über Grenzen auf Erden stritten und über die, die stolz darauf waren, auf der (fruchtbaren) Ebene von Sikyon Ackerbau zu treiben oder in der Ebene von Marathon das Gebiet um Oinoë zu haben oder in Acharnai tausend Plethren zu besitzen; war doch von ganz Griechenland, das, wie es mir damals von oben erschien, bloss eine Ausdehnung von vier Zoll hatte, Attika halt im Vergleich dazu nur ein winziger Teil. Darum dachte ich darüber nach, wie klein eigentlich der Anlass war, von dem sich der Hochmut der sogenannten Reichen herleitete. Denn der reichste Grossgrundbesitzer unter ihnen schien mir so ziemlich nur ein einziges von den Atomen Epikurs als Ackerland zu besitzen. Blickte ich aber auf den Peloponnes und fasste dann das Kynuria genannte Gebiet ins Auge, so erinnerte ich mich, um einen wie kleinen Landstrich, der gar nicht breiter als eine ägyptische Linse ist, so viele Argiver und Lakedämonier an einem einzigen Tag fielen. Und sah ich ferner jemand stolz auf sein Gold, weil er acht Ringe hatte und*

---

<sup>667</sup> Siehe Graf 2005, 204 f. Auch andere satirische Texte haben einen mehr oder weniger expliziten Bezug zu den Saturnalien, siehe Miller 2012, 317–323.

<sup>668</sup> Versnel 1993, 108–110; Miller 2012, 323.

<sup>669</sup> Müller 1994, 47; Kullmann 1995, 95 f.

<sup>670</sup> Vgl. Kullmann 1995, 93: „An die Stelle der geistigen Schau (voεῖν) tritt bei Lukian (und wohl auch bei Menipp) das Lachen (γελάειν). Der Mensch hat dabei nicht mehr Gott als Vorbild, und die Welt verkommt zur Bühne. Lukians und wahrscheinlich schon Menippos' Kunst zielt darauf, die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, Leben und Bühne, zu verwischen, um den Rollencharakter des Menschen hervorzukehren.“

*vier Schalen, so musste ich über ihn besonders lachen; denn das ganze Pangaiongebirge mitsamt dem Bergwerk war nur so gross wie eine Hirse.*<sup>671</sup>

Lukians Spott richtete sich aber auch gegen Mythologie und Religion. In verschiedenen Satiren parodiert er die olympischen Götter und macht sich lustig über religiöse Kulte und Rituale. Ganz ähnlich wie bei seinem Vorbild beherrscht hier der Blick von aussen die Sicht auf die Dinge. Seine satirischen Geschichten beschränken sich nicht auf die Welt der stadtrömischen Oberschicht, sondern spiegeln vielmehr das weite Spektrum des römischen Reiches in den Zeiten seiner grössten Ausdehnung. Seine Haltung erscheint als die eines aufgeklärten und kritischen Zeitgenossen, der sensibel und vor allem mit Humor auf die Veränderungen seiner Welt reagiert.<sup>672</sup> Dabei ermöglichten ihm seine grosse Belesenheit und Bildung das Spiel mit literarischen Zitaten und Stilen; er verwendete Formen ohne die dazugehörigen Inhalte und vermischte Anspielungen verschiedenster Art zu neuen Aussagen. Der *Parasit* imitiert beispielsweise die Form des platonischen Dialogs, indem der Protagonist in der Art des Sokrates zu seiner Kunst – der Kunst des Parasitentums – befragt wird. Mit dem charakteristischen Hin und Her von Frage und Antwort wird in vollem Ernst eine Frage behandelt, die inhaltlich ohne Bedeutung ist. Die Inkongruenz von Form und Inhalt erzeugt den lächerlichen Effekt, wobei dem Phantastischen, Bizarren und Paradoxen besondere Bedeutung zukommt.<sup>673</sup>

Bei der Frage nach dem Komischen in der römischen Satire tritt die Verzerrung in den Texten der verschiedenen Autoren in den Vordergrund: Sei es mit stilistischen Mitteln, mit surrealen Geschichten, mit humorvoll herausgestrichenen Charakterisierungen oder mit der übertriebenen Darstellung eines Missstandes – die Aufmerksamkeit und gegebenenfalls das Lachen des Lesers wird (auch hier) mit der Übertretung der Norm geweckt.<sup>674</sup> Die Opfer des Spottes waren vielfältig – Philosophen, Götter, bekannte Persönlichkeiten der römischen Oberschicht oder ganze Bevölkerungsgruppen – niemand war vor dem Angriff der spitzen Federn sicher. Durch den für die römische Satire wesentlichen Realitätsbezug wurde die Unmittelbarkeit der Wirkung verstärkt. Die enge Verbindung zwischen geschriebenem und gesprochenem Humor ist offensichtlich und scheint ein Nährboden für die Ausformung der literarischen Satire gewesen zu sein.<sup>675</sup> Die Römer verfügten

---

<sup>671</sup> Lukian. Icar. 18 (Übersetzung K. Mras).

<sup>672</sup> Vgl. Gilhus 1997, 50: „Beneath Lucian's themes and the laughter they provoked lies the cultural tension which was the result of the cultural and religious changes in the Roman empire – a tension which was both sharpened and eased through critical laughter.“ Ausserdem auch Angeli Bernardini 1994, 120. Zum Stellenwert des Lachens bei Lukian vgl. Husson 1994, 183.

<sup>673</sup> Trédé 1994, 186 f.; Angeli Bernardini 1994, 115 f.

<sup>674</sup> Siehe Preisendanz 1976, 413: „Es gehört bekanntlich ... wesentlich zur Satire, dass sie ihren Gegenstand durch Verformung erkennbar macht; das Satirische besteht in den verschiedenen Verzerrungs-, Verkürzungs-, Übertreibungsverfahren, denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Modellen der Metonymie, der Synekdoche, der Hyperbel unterworfen wird. Die satirische Darstellung beruht auf dem Prinzip der transparenten Entstellung.“ Callebat 1998, 102 f. stellt darüber hinaus einen explizit formalen Bezug zu den römischen Grotesken her.

<sup>675</sup> Die geschriebene römische Satire hatte ihren Ursprung mit Ennius und Lucilius in den Kreisen des republikanischen Adels, wo eine Witzkultur herrschte, „die von ihrer ganzen Physiognomie her, aber auch in

über einen ihnen eigenen, sehr elaborierten und scharfsinnigen Witz, der allerdings nur in der Oberschicht gepflegt wurde und nicht ohne verbindliche Regeln war. Ein wichtiges Element dieses Humors war die *urbanitas*, also das feine, geistreiche Agieren und Reagieren, das untrennbar mit dem stadtrömischen Leben verbunden war. Viele Aussprüche berühmter republikanischer Zeitgenossen wurden schon damals als Anekdoten gesammelt und aufgeschrieben.<sup>676</sup> Sie sind Zeugnis einer eigentlichen römischen Witzkultur, die in gewisser Hinsicht mit der *shame culture* der Griechen verglichen werden kann. Auch hier war es wichtig, sich innerhalb eines genau definierten Rahmens zu bewegen; ein falsches (Witz)Wort zur falschen Zeit wurde als unpassend und peinlich empfunden. Hingegen gehörte es zum richtigen Benehmen eines adligen römischen Bürgers, allfällige Unstimmigkeiten mit einer geistreichen Bemerkung oder einer schlagfertigen Entgegnung zu entschärfen, ohne das Gegenüber zu beleidigen.

Bei Cicero ist diese Witzkultur gut fassbar. Er gibt in seiner Schrift *de oratore* eine der ersten Analysen des Humorbegriffs der Kulturgeschichte.<sup>677</sup> Gleichzeitig weist er darauf hin, dass es für den Witz kein System gibt und theoretische Erörterungen darüber im Grunde unnütz sind.<sup>678</sup> Er unterscheidet dennoch dezidiert zwischen dem, was witzig, und dem, was nur lächerlich ist. Der feinsinnige Humor der römischen Oberschicht – die der gute Redner verkörperte – funktionierte nach ganz bestimmten Regeln. Er unterlag der *gravitas* (Ernst) und der *prudentia* (Intelligenz) und durfte die Grenze der *honestas*, der Ehrbarkeit, nicht überschreiten, wollte er nicht in die gesellschaftlich nicht angesehene Sphäre der Clownerie und Schauspielerei fallen.<sup>679</sup> Richtig angewendet, war er hingegen ein feines Instrument des Tadels und ein Korrektiv von Ungleichgewicht. Dies galt allerdings nur innerhalb der Aristokratie, unter Gleichgestellten; Spott über einen Angehörigen der Oberschicht ausserhalb dieses Kreises war nicht erlaubt, sondern wurde im Gegenteil als grober Verstoss gegen die gesellschaftliche Norm gesehen. Die soziale Differenzierung durch den Humor war im römischen Reich ausgeprägt. Die Witzkultur der Oberschicht grenzte sich bewusst ab von der

---

manchen Details auffallend viele Berührungspunkte mit der republikanischen Versatire aufweist; ja, jene versteht sich gelegentlich geradezu als Literarisierung solchen Umgangsstils.“ Vogt-Spira 1997, 119.

<sup>676</sup> Vogt-Spira 1997, 124–127. Zahlreiche Beispiele des geistreichen römischen Wortwitzes finden sich auch bei Cicero, *de orat.* 2, 216–290. Als Zeugnisse des Humors der unteren Bevölkerungsschichten Roms sei auf die Graffiti hingewiesen, die auf vielfältige Weise die Lust am Spott und an der witzigen Kommunikation demonstrieren.

<sup>677</sup> Neben Cicero haben sich vor ihm Aristoteles und Theophrast mit der Frage nach der Ursache des Lachens auseinandergesetzt. Theophrast's entsprechende Schriften *Über das Lachen* und *Über die Komödie* sind nicht erhalten, ebenso wenig der zweite Teil der *Poetik* des Aristoteles. Dass Cicero dennoch unter ihrem Einfluss stand, zeigt seine Unterteilung des Humors nach Worten und Sachen (*Duo sunt enim genera facietiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto*; *de orat.* 2, 240), wie sie auch der *Tractatus Coislinianus* aufführt (siehe oben Anm. 624). Weitere Gemeinsamkeiten sind Sprachfiguren wie die Metapher und die Nennung des Unerwarteten, vgl. Janko 1984, 73. 163–165.

<sup>678</sup> *Cic. de orat.* 2, 216–290. Der Witz galt als eine der effizientesten Waffen des Redners. Die Regeln, die Cicero zu seiner korrekten Verwendung aufführt, galten jedoch gleichermassen für den römischen Privatmann, vgl. Graf 1999, 35. Zum Verhältnis zwischen griechischer und römischer Rhetorik bezüglich des Witzes siehe Viljamaa 1994, 93.

<sup>679</sup> *Cic. de orat.* 2, 242: „Denn übertriebene Nachahmung ist, wie unflätiges Gerede, Sache von Possenreissern und Schmierenkommödianten. Der Redner darf die Nachahmung nur andeuten, so dass der Zuschauer mehr ahnt, als er sieht; ebenso soll er für seine Person Anstand und Feingefühl dadurch beweisen, dass er unanständige Ausdrücke und abstossende Themen vermeidet.“ (Übersetzung H. Merklin).

primitiven *mimesis* der Spassmacher, die das breite Volk unterhielten.<sup>680</sup> Körperliche Mängel und Hässlichkeit werden zwar auch bei Cicero als Quelle des Lachens angegeben. Allerdings ist dabei Vorsicht geboten:

*Auch Hässlichkeit und körperliche Mängel bieten genügend geeigneten Stoff für den Witz. Aber wir stellen wieder dieselbe Frage, die auch in den anderen Fällen zuerst zu stellen ist, wie weit man gehen darf. Dabei verbietet sich nicht nur eine geschmacklose Äusserung, vielmehr muss man als Redner auch bei einer besonders komischen Gelegenheit zweierlei vermeiden, nämlich dass der Witz possenhaft oder dass er übertrieben wirkt.*<sup>681</sup>

Cicero galt selbst als sehr humorvoll, seine Witze wurden gesammelt und weitergegeben.<sup>682</sup> Quintilian, der sich in seiner *institutio oratoria* ebenfalls zum Thema des Witzes äussert, stützt sich massgeblich auf die Aussagen seines Vorgängers. Auch bei ihm wird klar, dass die Gründe, weshalb wir etwas lustig finden, in nicht erfüllten Erwartungen, Absurditäten oder körperlicher Deformierung liegen. Gleichzeitig ist es auch für Quintilian unangebracht, die Grenzen des Respekts zu überschreiten und jemandes Würde zu verletzen.<sup>683</sup> Der Grat zwischen geistreichem Witz und ungebührlicher Possenreisserei ist schmal. Der feine Bruch mit der Norm, welcher ersteren charakterisiert, muss mit Fingerspitzengefühl bewirkt werden:

*Denkt aber daran, dass sich aus allen Quellen des Witzes, die ich erwähne, meist auch ernsthafte Gedanken gewinnen lassen. Der Unterschied besteht nur darin, dass Ernsthaftigkeit in ehrenhaften und ernst zu nehmenden, Witz in verschrobenen (*turpiculis*) und gleichsam missgestalteten Dingen liegt.*<sup>684</sup>

Die Distanznahme durch das philosophische und literarische Lachen wurde zum einen wirksam im Aufeinandertreffen mit dem philosophischen, politischen oder gesellschaftlichen Gegner, wo sie im Spannungsfeld fein austarierter Regeln des sozialen Umgangs – sei es in der Schamkultur der

---

<sup>680</sup> Graf 1999, 34. 37: „Scherze innerhalb der Gruppe fungieren als Instrument der Gruppenkohärenz, Witze von ausserhalb der Gruppe bedrohen den gesellschaftlichen Status der einzelnen Mitglieder und der Gesamtgruppe.“ Vgl. dazu Cic. de orat. 2, 251: „Man muss auch beachten, dass nicht alle komischen Effekte geistvoll sind. Was kann denn komischer sein als ein Hanswurst? Aber man lacht über ihn wegen seines Gesichts, seiner Miene, wegen des Typs, den er verkörpert, seiner Stimme, ja schon wegen seiner Gestalt. Lustig kann ich ihn nennen, doch nur in dem Sinn, dass so kein Redner, sondern nur ein Komödiant sein soll.“ (Übersetzung H. Merklin).

<sup>681</sup> Cic. de orat. 2, 239. Siehe auch 236: „Der Ort und gleichsam das Gebiet des Lächerlichen ... ist wesentlich bestimmt von einer gewissen Hässlichkeit und Missgestalt.“ (Übersetzung H. Merklin).

<sup>682</sup> Viljamaa 1994, 86. Cicero selbst wurde von seinen Gegnern als *scurra*, als Clown, verspottet, weil er es mit seinen Witzen in ihren Augen zu weit trieb. Hinter solchen Vorwürfen lag vor allem die Absicht, ihn (der aus der Provinz kam) in die Nähe der sozial niederen Schichten zu rücken, siehe auch Graf 1999, 34.

<sup>683</sup> Viljamaa 1994, 86–88. Desbordes 1998, 309: „Et quant aux adversaires, il faut faire très attention à ne pas les ridiculiser d’une manière qui pourrait retomber sur le juge, ou sur le client, ou sur l’orateur lui-même. Il faut en outre proscrire le rire qui s’attaque à un groupe indifférencié: on n’attaque collectivement ni *nationes totae*, ni *ordines*, ni *condicio*, ni *studia multorum* (...): le rire de Quintilian est ‚politiquement correct’.“

<sup>684</sup> Cic. de orat. 2, 248 (Übersetzung H. Merklin).

Griechen oder in der Witzkultur der Römer – das Resultat einer aktiven Auseinandersetzung mit dem menschlichen Gegenüber war. Zum anderen verhalf das Lachen über das *theatrum mundi* in Form von philosophischen Weisheiten oder der Satire auch einer grösseren Bevölkerungsschicht, Abstand zu nehmen von den Unwegsamkeiten des Lebens. Das Mittel dazu war eine auf ganz verschiedene Weise vollzogene Verzerrung der Norm, sei es auf formaler oder inhaltlicher Ebene.

## III.2 Lachen und Bild

### III.2.1 Das Komische in bildlichen Darstellungen

Die bildliche Umsetzung des Lachens war schwieriger als die schriftliche. Die Macht des Bildes ging mit jener des Lachens eine äusserst wirkungsvolle Verbindung ein – die eine war befähigt, die andere zu verstärken und umgekehrt. Die bildende Kunst war deshalb bezüglich des Lachens sehr zurückhaltend. Schon das archaische Lächeln der Statuen des 7. und 6. Jh. v. Chr. zeigte, dass sich für Götter und edle Menschengestalten lediglich die Andeutung einer Gefühlsbewegung ziemte, während das ungehemmte Lachen sich nur in den Gesichtern von Monstern und Mischwesen wie der Gorgo oder den Satyrn fand.<sup>685</sup> Das Lachen erschien nie als Ausdruck einer unschuldigen Heiterkeit, sondern war stets beladen mit einer bedrohlich-machtvollen Konnotation, die bewusst eingesetzt wurde. Die Energie, die darin zum Ausdruck kam, blieb nicht-menschlichen Wesen vorenthalten. Vor allem die dionysische Gegenwelt des Ungezähmt-Unzivilisierten war mit dem ekstatischen, unkontrollierbaren Lachen eng verbunden. Den Satyrn war das Lachen nicht nur erlaubt, sondern es war geradezu ihr Daseinszweck.<sup>686</sup> In ihnen spiegelte sich in vollkommener Weise alles, was an Gefürchtigem, Verbotenem und Ersehntem mit dem Lachen verbunden war.

Eine der ersten Formen des bildlich dargestellten Lachens war das zähnefletschende Grinsen der Gorgo.<sup>687</sup> Das Gorgoneion ist eine Urform der Maske; seine doppelte und im Grunde paradoxe Funktion von tödlicher Abschreckung und unheilabwendendem Schutz gibt die Ambivalenz dieses Instruments perfekt wieder. Selbst die Komödienmasken sind nur selten Bilder des reinen Lachens, sondern bleiben an der Grenze zur Fratze. Auch sie sind noch stark dem magisch-religiösen Ursprung verbunden, der sowohl dem Theater als auch dem Bild gewordenen Lachen zugrunde lag.<sup>688</sup> Kenner hält dazu fest: „Es lachen in der nacharchaischen Malerei und Plastik nur jene Wesen, die ihrer mythischen Vorstellung nach Träger von unheilabwehrenden Masken sind. Das Lächeln archaischer Statuen, das Grinsen der Gorgo Medusa und das fröhliche Lachen hellenistischer Satyrknaben gehen so letzten Endes auf dieselbe Wurzel zurück, durch das geformte, erstarrte Lachen sollte ursprünglich

---

<sup>685</sup> Giuliani 1986, 105–112.

<sup>686</sup> Lissarrague 2000b, 118; Mitchell 2009, 306; Binsfeld 1956, 7; Schneider 2000, 369–372.

<sup>687</sup> Simon 2002, 19 sieht in den um 700 v. Chr. datierenden tönernen Gorgoneia aus Tiryns „die frühesten über dem Kopf tragbaren Masken in der griechischen Kunst, die uns erhalten sind.“ Zur Frage, wie weit die Grimasse der Gorgonen als Lachen zu verstehen ist, siehe Halliwell 2008, 539–541.

<sup>688</sup> Kenner 1960, 85–88.



ein magischer Zweck, der für das lebende Gegenüber in Bannung des Bösen und Heranziehen des Glückes bestand, bewirkt werden.“<sup>689</sup>

Ebenso wie die Philosophie scheint auch die darstellende Kunst mit ihrer sehr eingeschränkten Abbildung des Lachens eine Verhaltensnorm wiederzugeben. Erwachsenen Bürgern war eine übertriebene Zuschaustellung von Gefühlen nicht angemessen; Lachen und Weinen waren Äusserungen, die nicht in der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Geschah dies doch, galt man als unbeherrscht oder lächerlich und lief Gefahr, Opfer des öffentlichen Spotts und der Schande zu werden. Von diesem gesellschaftlichen Kodex ausgenommen waren einzig die Kinder, von denen seit dem 4. Jh. v. Chr. auch lachende Darstellungen existierten.<sup>690</sup>

Mehr als die lachenden interessieren hier aber die lächerlichen Bilder. Wenn auch der Hellenismus die besten Voraussetzungen schuf, um plastische Figuren jenseits der Norm abzubilden, so kannte doch bereits die Kleinplastik des 5. Jh. v. Chr. die Darstellung von atypischen, grotesk aussehenden Menschen. Aus dem Kabirion in Theben stammt beispielsweise eine ganze Reihe von Figuren mit den physiognomischen Merkmalen der ‚Dummheit‘<sup>691</sup>: (**Abb. 11**) Grosse, abstehende Ohren, dicke Lippen, eine breite Nase und hervorquellende Augen. Seit der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts gab es verschiedene Typen dieser Terrakotten in mehreren Varianten und von verschiedenen Fundorten. Zum Teil wurden die Figuren mythologischen Vorbildern zuzuordnen versucht und beispielsweise als eine Karikatur des Herakles als Kitharöde gesehen (**Abb. 12**).<sup>692</sup> Die allen Typen gemeinsame physiognomische Charakterisierung lässt auf eine weit verbreitete und gängige Darstellungsweise schliessen, deren Bedeutung Himmelmann im Dummkopf als Stereotyp, wie er beispielsweise in Kindergeschichten vorkam, sieht.<sup>693</sup> Die Fundkontexte zeigen oft eine Vergesellschaftung mit den im 4. Jh. aufkommenden Schauspielerstatuetten und Grotesken.<sup>694</sup>

Auch die Vasenmalerei begann schon früh, kuriose Gestalten abzubilden. Erstes Beispiel sind die Dickbauchtänzer, die zuerst auf korinthischen Vasen ab dem 6. Jh. v. Chr. auftreten (**Abb. 13**). Für Kenner waren dies Figuren ursprünglich dämonisch-göttlicher Natur, deren Verkörperung als apotropäische, glücksbringende ‚Fruchtbarkeitstänzer‘ mit der Zeit vom Menschen übernommen wurde.<sup>695</sup> Ihre Bezeichnung als Komasten gibt die Nähe zum Dionysoskult wieder, die ihnen in der Forschung bis heute immer wieder attestiert wird. Smith führt demgegenüber in seinen

---

<sup>689</sup> Kenner 1960, 82.

<sup>690</sup> Kenner 1960, 72. 89–91. Siehe auch Pollitt 2006, 128 und Giuliani 1986, 129–133. Zur „Rehabilitierung des Affekts seit dem späten 5. Jahrhundert“ siehe ebenda 144–148.

<sup>691</sup> Himmelmann 1994, 101 mit Belegen aus den aristotelischen *physiognomonica* (siehe dazu auch unten III.2.3).

<sup>692</sup> Himmelmann 1994, 94 mit Anm. 18. Dies ist der Fall bei einer ‚Körpervariante‘ des Typus mit Kithara und am Hals verknotetem Tierfell. Zur etwas schwierigen Typologie siehe Himmelmann 1994, 90: „Ein charakteristischer Vertreter ist der stehende Mann mit magerer Brust, schlaffem Spitzbauch und ungeschlachten Aidoia.“ Abgesehen von diesem macht Himmelmann auch noch weitere Typen aus, zum Beispiel einen zwergenhaften, in einen Mantel gehüllten Mann mit dickem Bauch, siehe Himmelmann 1994, 96–98.

<sup>693</sup> Himmelmann 1994, 115.

<sup>694</sup> Himmelmann 1994, 106–111. Die Funktion des durch die Komik evozierten apotropäischen Baskanion scheint dabei allen gemeinsam, ebenda 1994, 119 f. Ausführlicher dazu unten Kap. IV.4.

<sup>695</sup> Kenner 1954, 30 f.

Untersuchungen aus, dass dies nur eine mögliche Bedeutung der Figur war und die Dickbauchtänzer der „overall performance culture of their times and places“<sup>696</sup> entsprangen. Im 6. Jh. v. Chr. begann damit eine Bildtradition, die – mit Wechseln in Stil und Ikonographie – auch in klassischer Zeit und in verschiedenen Regionen Griechenlands verbreitet war.<sup>697</sup> Die Nähe zum Ritual, die der Gestalt des Tänzers nicht abzusprechen ist, erklärt wohl auch die Verwandtschaft mit den Kabiren- und Phlyakendarstellungen, denen ebenfalls eine performative Haltung zugrunde liegt. Darüber, wie weit die Kabirenvasen Bilder von Theateraufführungen zu Ehren des Gottes Kabiros zeigen, gehen die Meinungen auseinander. Die zwergenhaften Gestalten auf den ab der Mitte des 5. Jh. v. Chr. entstehenden Gefässen tragen eindeutig verzerrte, groteske Züge. Während Binsfeld und Mitchell diese Verzerrung im ganzen Körper ausmachen und unabhängig von der Frage des rituellen Kultspiels von Karikaturen sprechen, sehen Kenner und Dasen die Maske als Attribut des Theaters im Vordergrund.<sup>698</sup> Ein Beispiel in Berlin<sup>699</sup> zeigt vier Teilnehmer eines Symposions auf Klinen, deren fratzenhafte Gesichter in der frontal gezeichneten Form in der Tat stark an Masken erinnern. **(Abb. 14)** Bei den süditalischen Phlyakenvasen des 4. und 3. Jh. v. Chr. ist der Bezug zum Theater häufig konkret durch Bühnen- und Kostümbilder sichtbar. Ein Volutenkrater in der Villa Giulia in Rom<sup>700</sup> zeigt beispielsweise eine ‚verkehrte‘ Version der Szene der Schändung der Cassandra durch Ajax: Hier ist es Cassandra, die den hinter dem Palladion Schutz suchenden Ajax bedroht. **(Abb. 15)** Die Gesichter der Figuren sind übergross und fratzenhaft gezeichnet. Das Gleiche ist der Fall bei einer Szene auf einem Chous in London,<sup>701</sup> wo wir eben dieses Palladion durch Odysseus geraubt sehen. **(Abb. 16)** Die Verzerrung dieser Gestalten beschränkt sich auf ihre maskenhaften Gesichter; auch wenn beispielsweise Odysseus keinen athletischen Heldenkörper hat, sondern einen leichten Bauchansatz zeigt, so sind die Körper doch normal proportioniert. Allerdings fehlen bei den genannten Beispielen die typischen Attribute der Schauspieler wie der ausgestopfte Bauch und der umgeschnallte erigierte Penis. Die eindeutige Bestimmung als Szene einer auf der Bühne gezeigten Komödie ist deshalb nicht immer möglich. Mitchell ist aus diesem Grund der Meinung, dass neben den Komödiendarstellungen auch vom Theater unabhängige komische Szenen gemalt und mit den Mitteln der Komödie lächerlich gemacht wurden.<sup>702</sup> Ob eine unmittelbar vom Vasenmaler vorgenommene Parodie vorliegt oder die Wiedergabe einer parodistischen Bühnendarstellung – die Grenze ist

<sup>696</sup> Smith 2010, 12 f., ausserdem 8: „Despite some expected regional variations of dress, attributes, or context, the komast dancer fulfills his necessary role with all the bottom-slapping enthusiasm he need conjure. A male of varying age, he performs in solos or groups, alongside women or other men, sometimes with the added support of drink or music, at the symposion, a religious festival, or indeed nowhere in particular.“ Vgl. auch ebenda 10–13, 245 f.

<sup>697</sup> Smith 2010, 7 f.

<sup>698</sup> Binsfeld 1956, 16 f.; Mitchell 2009, 254 f.; Kenner 1954, 33 f.; Dasen 1993, 170; vgl. auch Walsh 2009, 15. Himmelmann 1994, 117 sieht in bestimmten grotesken Darstellungen der Kabirenvasen „aischrologische Darstellungen von Heiligtumsbesuchern“. Dasselbe könnte seiner Meinung nach auch für die ebenda gefundenen Terrakotten gelten.

<sup>699</sup> Berlin (Antikensammlung 3286).

<sup>700</sup> Rom (Villa Giulia 50279).

<sup>701</sup> London (British Museum F 366).

<sup>702</sup> Mitchell 2009, 111, 155 f.

fließend und spiegelt das Amalgam von Ritual und Theater, dem die Figuren entsprangen.<sup>703</sup> Unabhängig davon funktioniert auch der Mechanismus, mit dem der komische Effekt erreicht wird: Gewohnte ikonographische Muster werden verändert, die Erwartung des Sehenden an das Gezeigte wird nicht erfüllt, die Abweichung eröffnet eine neue Perspektive.<sup>704</sup> Ein attischer Chous in London<sup>705</sup> zeigt einen Satyr in der Rolle des Herakles im Garten der Hesperiden. Während seine Kleidung und sein Gestus jene des Helden sind, warten anstatt der Äpfel jedoch Weinkrüge darauf, vom Baum geholt zu werden. **(Abb. 17)** Nicht nur Vasen waren Träger von humoristischen Malereien: Plinius nennt in seinem Katalog der Maler der *minoris picturae* die *tabellae comicae* oder *iocosae* als eine Kategorie von Bildern. Eine Person namens Gryllos, die auf einem solchen Täfelchen dargestellt war, soll diesen Scherzbildern den Namen gegeben haben.<sup>706</sup> Die *Grylloi* wurden in der Folge zum stehenden Begriff; spätere Quellen verwenden das Wort als Synonym für Gestalten von Kleinheit und Hässlichkeit. Während Binsfeld den Ausdruck am besten in den pygmäenhaften Figuren der römischen Wandmalerei verkörpert sieht, weitet Hammerstaedt die Definition auf „unpersönliche Darstellungen hässlicher, lächerlicher Menschengestalten“<sup>707</sup> aus.

Wird nicht eine *per se*, das heisst unabhängig von der bildlichen Darstellung, komische Episode erzählt, scheint es neben dem Rückgriff auf das Theater vor allem zwei Mittel gegeben zu haben, eine lächerliche Verzerrung im gemalten Bild zu erreichen: Mittels der Gestalt des Satyrn und jener des Zwerges. Letzterer wird bereits in der Antike in zwei Arten wiedergegeben, nämlich in der proportionierten und der disproportionierten Kleinwüchsigkeit. Die in verschiedener Form und bis in römische Zeit verbreiteten Pygmäendarstellungen zeigen Zwerge mit stimmigen Proportionen, eigentliche ‚Miniaturkörper‘<sup>708</sup>, die seit Homer fester Bestandteil eines Mythos sind. Die rotfigurige Vasenmalerei betont hingegen die Disproportionalität der Zwerge mit grossen Köpfen und kurzen Extremitäten. Sie werden zum Beispiel als Tänzer bei Symposia abgebildet.<sup>709</sup> Dies scheint auch die Kabiren- und Phlyakenfiguren beeinflusst zu haben, allerdings machen diese bereits den Schritt über

<sup>703</sup> „So erklärt sich auch leicht, woran wir Späteren uns immer stossen: dass bei den klassischen und vorklassischen Darstellungen die Grenzen zwischen Bühnenillustration und Wiedergabe einer vorgestellten Wirklichkeit, sei sie nun dem täglichen Leben oder den Schicksalen von Göttern und Heroen entnommen, nie scharf zu ziehen sind.“ Kenner 1954, 41. Zu weiteren Beispielen komischer (Theater-)Szenen auf Vasen siehe Walsh 2009, 72–164.

<sup>704</sup> Vgl. Mitchell 2009, 29 f. Die frühesten Beispiele einer solchen ikonographischen Abweichung findet sich in der Vasenmalerei auf den Augenschalen des 6. Jh. v. Chr., wo Elemente des Gesichtes umgedeutet oder ersetzt wurden, siehe Mitchell 2009, 41–46. Abb. 5–7.

<sup>705</sup> London (British Museum E 539).

<sup>706</sup> Plin. nat. 35, 112–121, bes. 114 zu den *Grylloi*.

<sup>707</sup> Hammerstaedt 2000, 45. Er grenzt den Begriff damit bewusst von der auf ein bestimmtes Vorbild zurückgreifenden Karikatur ab (ebenda). Auch Binsfeld 27 f. 52 sieht die Zwergenfiguren der römischen Wandmalerei in einer langen Tradition von missproportionierten, kleinwüchsigen Gestalten, die von den Kabirenvasen über die Terrakotten verschiedentlich ihren Niederschlag fand. Zu anderen Deutungen der Forschung siehe Hammerstaedt 2000, 29 f. Die ebenfalls überlieferte Verwendung des Wortes *Grylloi* für eine bestimmte Art von Tänzern ist nicht leicht zu erklären. Hammerstaedt 2000, 41–45 ist der Meinung, dass der in der Malerei seit hellenistischer Zeit bekannte Begriff in einem zweiten Schritt auf komische Tänzer übertragen wurde. Damit wäre wiederum der Bogen zu den im Folgenden noch zur Sprache kommenden Grotesken der Kleinplastik geschlagen.

<sup>708</sup> Vgl. Dasen 171–174 zu den in der Antike abgebildeten Zwergformen.

<sup>709</sup> Mitchell 2009, 236–238.

die biologische Plausibilität hinaus zur eigentlichen Groteske oder maskenhaft verzerrten Gestalt. Vollends zur Karikatur werden dann Gestalten mit riesigen Köpfen auf winzigen Körpern, wie wir sie auf einem Askos im Louvre<sup>710</sup> (**Abb. 18**) oder in der bekannten Darstellung des Äskulap auf einer Schale im Vatikan<sup>711</sup> (**Abb. 19**) vor uns haben. Ohne visuelle Verfälschung der Figuren kommt hingegen eine bildliche Darstellung der dritten Tat des Herakles aus – seine Rückkehr mit dem gefangenen Erymanthischen Eber, König Eurystheus, der vor Schreck in eine Tonne springt –, weil die Geschichte an sich bereits zum Lachen ist.<sup>712</sup> Ähnlich verhält es sich mit Alltagsbildern, die Situationskomik mit realen Mitteln abbilden, zum Beispiel Tiere, die einen Haushalt durcheinander bringen und Ähnliches. (**Abb. 20**) Die Parodie eines mythologischen Stoffes hingegen musste in ihrer bildlichen Form auf die körperliche Deformation als Mittel der Transformation zurückgreifen – im weitesten Sinne umfasst dies Satyrn und Theatermasken genau so, wie die grotesken Zwergenfiguren der Kabirenvasen.

Ähnliche Verhältnisse sind in der Plastik zu beobachten. Es gibt Beispiele von Mythenparodien in Statuenform, so eine Gruppe von Satyrn, die eine Szene der Gigantomachie nachahmen.<sup>713</sup> (**Abb. 21**) Andere, weniger direkte Parodien beruhen vor allem auf der übertriebenen, pathetischen Darstellung des Schmerzes, den ein Satyrn beispielsweise empfindet, während ihm ein Dorn aus dem Fuss gezogen wird. Auch hier wird die Verzerrung einer bereits bekannten Situation durch die Figur des Satyrn erreicht. Für eine einzelne menschliche Person ohne erzählerischen Kontext hingegen war die Deformation des Körpers das nötige Mittel zur visuellen ‚Entnormierung‘. Dazu verfügte die Plastik über die vielfältigeren und feineren Möglichkeiten der dreidimensionalen, lebensgrossen Bildgestaltung. Der für die hellenistische Zeit bestimmende Verlust der alten gesellschaftlichen Ordnung, der die Menschen für die Vergänglichkeit und Ohnmacht ihrer Existenz besonders sensibel machte, eröffnete diesbezüglich neue künstlerische Perspektiven.<sup>714</sup> Das Interesse am menschlichen Körper mit all seinen Schwächen und Mängeln wuchs; die Aufmerksamkeit galt dem Menschen als Individuum und seinem Leiden im Ausgeliefertsein an die Tyche. Die Plastik der hellenistischen Zeit schuf – nach den idealen, austauschbaren Körpern der Klassik – individuelle, wirklichkeitsgetreue Darstellungen von alten, kranken, betrunkenen und leidenden Menschen. Die als Genrefiguren bekannten Abbilder von Berufen niedriger Schichten zeigen fast ausschliesslich alte, ausgezehnte Figuren. Wie Laubscher gezeigt hat, wurden dazu Bildchiffren verwendet, die jenen der hellenistischen Porträtplastik vergleichbar sind. Das heisst, dass mit physiognomischen Mitteln

<sup>710</sup> Paris (Louvre G 610).

<sup>711</sup> Rom (Vatikan 16552).

<sup>712</sup> Weitere Beispiele solcher in sich komischen Szenen sind Darstellungen des trunkenen Dionysos (vgl. Mitchell 2009, 143 f.) oder des Hermeskindes, das soeben die Rinder des Apollon geraubt hat (vgl. Mitchell 2009, 136 f.). Auch der Kampf von Kranichen und Pygmäen gehört in diese Kategorie, wobei die Darstellungen der römischen Wandmalerei die Zwergenmenschen aus dem Mythos lösen und in den verschiedensten Szenen zeigen. Dementsprechend erhalten sie in diesem Fall auch groteske Züge. Die Szene auf einem schwarzfigurigen Amphorenfragment in Kopenhagen (NM 13440) wiederum, die den vor dem Urteil fliehenden Paris zeigt, wäre ein Fall von ‚höherer Situationskomik‘.

<sup>713</sup> Rom (Mus. Cap.), vgl. Pollitt 2006, 131–133.

<sup>714</sup> Laubscher 1982, 65; Zanker 1989, 18; Garland 2010; Pollitt 2006, 141.

Aussagen gemacht wurden, die beim Betrachter eine bestimmte Wirkung erzielen sollten. Eine solche Darstellung ist deshalb nicht *realistisch* im Sinne der kritischen Manifestation einer sozialen Wirklichkeit, sondern *veristisch*, das heisst aus bewusst gewählten, physiognomischen Merkmalen zusammengesetzt.<sup>715</sup> Alter und Hässlichkeit sind die so ins Bild gesetzten dominanten Attribute dieser Figuren. Das zunehmende Interesse an Pathologie und Physiognomie brachte auch eine zweite Gruppe, jene der sogenannten Grotesken, hervor.<sup>716</sup> (**Abb. 10**) Sie stellt mit der Abbildung von kranken und extrem deformierten Menschen in gewisser Hinsicht eine Steigerung der veristischen Darstellungsweise dar, die nahe an die Grenze des Lächerlichen reicht. Gerade die krüppelhaften Figuren, die trotz ihrer Behinderung fröhlich zu tanzen scheinen, werden in ihrer Bedeutung wohl über die reine Darstellung eines physischen Minderwerts hinausgegangen sein. Die Grenze zwischen rein pathologischen, medizinisch korrekten Merkmalen und der körperlichen Deformation als Mittel zur Lächerlichkeit war fließend;<sup>717</sup> Terrakottafigürchen von alten Hetären mit Hängebrüsten oder von negroiden Sklaven mit um den Hals gelegtem Riesenphallus sind bereits als Spottbilder zu bezeichnen. (**Abb. 22**) Die „Form im Dienst der Aussage“<sup>718</sup> spielte mit moralischen Werten – die Merkmale der veristischen Darstellung finden sich bei Angehörigen von Minderheiten und sozial Benachteiligten, ihre häufigsten Träger sind die gängigen Stereotypen: ethnisch Fremde (vor allem negroide Typen), Greise, Sklaven. Auf diese Weise fand eine Projektion des Minderwertes und der damit verbundenen moralischen Verurteilung auf die Randgruppen der Gesellschaft statt, während die wohlhabenden Bürger weiterhin dem Ideal der *kalokagathia* verpflichtet blieben.<sup>719</sup> Damit verbunden stellt sich die Frage, ob die hellenistische Kunst mit der Darstellung von körperlicher und emotionaler Schwäche auch eine sym-pathische Wirkung und innere Anteilnahme bezweckte. Während Laubscher und Giuliani das in unseren Augen angesichts von Alter und Krankheit naheliegende Mitleid als anachronistisch bezeichnen, sind Hölscher und Pollitt der Meinung, dass die hellenistische Plastik ohne innere Anteilnahme nicht in dieser Form hätte entstehen können.<sup>720</sup> Das Empfinden von

<sup>715</sup> Laubscher 1982, 60–62. Zu den einzelnen Merkmalen ebenda 49–59. Zu den Pathosformeln der hellenistischen Porträtplastik siehe Giuliani 1986, 134–144.

<sup>716</sup> Während die Genrefiguren in der Regel zur Grossplastik zu zählen sind, handelt es sich bei den Grotesken um Statuetten aus Bronze oder Ton, also Kleinplastik. Zwischen den beiden Gattungen herrschte nachweislich eine gegenseitige Einflussnahme, siehe Himmelmann 1983, 24–27; Zanker 1989, 31. 44–48; Fischer 1994, 69 f.

<sup>717</sup> Giuliani 1987, 709 f.; Laubscher 1982, 70 f.

<sup>718</sup> Zanker 1989, 17.

<sup>719</sup> Zanker 1989, 66 f. In gewisser Weise eine Ausnahme bilden die Alter und Gebrechlichkeit oder auch Ungepflegtheit zeigenden Philosophenbildnisse, wobei die Ausgrenzung aus der Gesellschaft teilweise auch hier gegeben oder vielmehr gesucht ist. Pollitt spricht angesichts der Genrefiguren von „social realism“ und relativiert damit die Frage der sozialen Zugehörigkeit, siehe Pollitt 2006, 142 f. und 146: „On balance, it does seem likely that the originals of the old women and fishermen were Hellenistic and that they reflect a peculiar mixture of poetic fantasy and social realism. Which of these qualities is dominant in them will always depend on the subjective reaction of individual viewers. Whatever the truth is in their case, however, there is no doubt that an uncompromising social realism did play an important role in Hellenistic art and is, in fact, one of its most original features.“

<sup>720</sup> Giuliani 1987, 710 und Laubscher 1982, 40: „Beim heutigen Betrachter entsteht leicht der Eindruck, dass die betonte Darstellung physischen und psychischen Elends, besonders in den Gesichtern, einen Appell an das soziale Mitgefühl der Adressaten enthielte, doch ist dies eine von christlicher Ethik geprägte, moderne Empfindung, die nicht unreflektiert mit der ursprünglich intendierten Wirkung gleichgesetzt werden darf.“ Dagegen Pollitt 2006, 143 und Hölscher 1985, 130: „Es war eine Darstellungsweise, die auf der einen Seite die

Mitgefühl mag ein möglicher Aspekt der Rezeption jener Zeit gewesen sein, bestimmender war jedoch der Spott, den solche Figuren auf sich zogen. Auf die Beliebtheit von Krüppeln und Missgestalteten bei Symposia wurde bereits hingewiesen, die Hässlichkeit als Grund zur Erheiterung blieb auch in hellenistischer Zeit die prägende Erfahrung. Ohne bereits hier näher auf die Bedeutung der Grotesken eingehen zu wollen, stellt sich die naheliegende Frage, wie weit dies auch für die Hässlichkeit in der bildlichen Darstellung galt. War die Wirkung im Bild dieselbe, wie jene der realen Verunstaltung? Vom Maler Zeuxis (464–398 v. Chr.) ist die Anekdote überliefert, dass er vor Lachen starb, als er ein von ihm gemaltes Bild betrachtete, auf dem er eine alte Frau dargestellt hatte. „L'idée que la peinture peut faire rire“<sup>721</sup> scheint diese Frage zu bejahen.

### III.2.2 Die Karikatur

Die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen humoristischen Darstellungen sind, ungeachtet ihrer Gattung, im Wesentlichen in zwei Gruppen einzuteilen. Zum einen gibt es Bilder von Szenen, die *per se* komisch sind, wie die erwähnte Darstellung von Herakles, der den Erymanthischen Eber zu König Eurystheus zurückbringt, oder ins Bild gesetzte Situationskomik in Form von Missgeschicken oder unvorhergesehenen Ereignissen. Hier ist keine spezielle Darstellungsform nötig, um die Lächerlichkeit der Situation sichtbar zu machen. Die andere Art komischer Darstellung erreicht ihre Wirkung erst durch die Verzerrung oder Deformation eines ursprünglich neutralen (also normalen) Vorbildes.<sup>722</sup> In diese Gruppe gehören Bilder von Zwergen, Satyrn oder anderen Figuren, die durch ihr Aussehen ausserhalb der Norm liegen und damit eine Situation ins Komische transformieren. Mythologische Szenen, die ihrer Intention nach ernst sind, erhalten als Nachahmungen durch Zwerge, Satyrn oder, in weiterer Konsequenz, Schauspieler, einen lächerlichen Charakter. Der Körper transportiert das in der Antike nötige Mittel der Hässlichkeit zur Verzerrung einer Situation ins Komische. Das Szenenhafte solcher Darstellungen, die Verspottung einer Handlung eher als einer Person, ist es meiner Meinung nach, die uns in einem solchen Fall von einer Parodie sprechen lässt. Eine Figur (oder eine Gruppe von Figuren) gibt vor, eine andere zu sein, sie spielt und agiert im Sinne einer Nachahmung. Es ist also die *Handlung* bzw. die Erzählung, die dadurch verzerrt wird, und erst in zweiter Linie die beteiligten Personen.

Die Karikatur, so wie sie hier verstanden werden soll, zielt hingegen auf eine einzelne *Person*. Das Vorbild, auf das sie bei ihrer Verzerrung zurückgreift, ist auf eine bestimmte Art spezifiziert, so dass es als Ausgangspunkt und Ziel der Karikatur erkennbar bleibt. Die Transformation vollzieht sich an der gemeinten Figur selbst. Am Beispiel von Herakles lässt sich dies gut zeigen: Das Vasenbild, auf

---

Helden schlaglichtartig aus dem Gang der Geschichte heraushob, andererseits starken Anteil nahm am Schicksal der Leidenden und Untergehenden.“ Dass Hölscher seine Beobachtungen anhand der Darstellungen von heroisch leidenden Figuren der Mythologie oder edlen Besiegten macht, heisst allerdings auch, dass Anteilnahme ein Gefühl war, dass nur in Bezug auf eine beschränkte, ideell überhöhte Gruppe zugelassen war.

<sup>721</sup> Lissarrague 2000b, 109.

<sup>722</sup> Auch mit den oben als „*per se* komisch“ beschriebenen Szenen wird eine Erwartung nicht erfüllt, allerdings nicht auf der Ebene der formalen, sondern der moralischen Norm: Ein Mensch – und noch mehr ein König – der vor Schreck in eine Tonne springt, ist feige und lässt die von der Gesellschaft erwartete Gefasstheit vermissen.

dem ein Satyr mit den Attributen des Herakles – Löwenfell und Keule – versehen, Weinkrüge vom Baum holt, ist eine Parodie.<sup>723</sup> Es ist die Tat des Herakles, die parodiert wird, auf den Helden selbst fällt kein Spott; der bleibt, wenn überhaupt, eher für den Satyrn übrig, der sich in der Rolle des Helden versucht, aber doch nur den Wein im Kopf hat. Wäre anstelle des Satyrn hingegen Herakles selbst dargestellt, der statt der Äpfel der Hesperiden lieber Weinkrüge vom Baum holt, würde sich der Spott klar gegen den Helden richten. Bei der Terrakottafigur aus dem Kabirenheiligtum in Theben, die eine ausgemergelte Gestalt mit Hängebauch, eingesunkener Brust und dümmlichem Gesicht zeigt, die mittels der Attribute – um den Hals geknüpftes Löwenfell und Kithara – aber als Herakles gekennzeichnet ist, kann man hingegen von einer Karikatur sprechen: Die Figur des Helden selbst wurde hier verzerrt, ist aber durch seine Ausstattung immer noch identifizierbar. Ohne die Beigaben wäre die Darstellung jene eines namenlosen ‚Dummkopfs‘, wie Himmelmann sie aufgeführt hat. Auch wenn er zeigt, dass für die Verzerrung dieser Figuren ebenso bewusst physiognomische Stereotypen benutzt wurden, wie später für die Genrefiguren und Grotesken, kann da aber nicht im engeren Sinn von einer Karikatur gesprochen werden: Das Vorbild, das verzerrt wird, ist nicht eine bestimmte Person, sondern der Mensch allgemein. Die Darstellung einer ausserhalb der Norm liegenden menschlichen Figur kann im Grunde immer als Karikatur des menschlichen Ideals gesehen werden. Solche Überzeichnungen sind in der Regel um ihrer selbst willen lächerlich, es fehlt ihnen der mit der Karikatur verbundene Erkenntniseffekt, der durch die Wahrnehmung des spezifischen Idealbildes hinter der lächerlichen Verzerrung erreicht wird.<sup>724</sup> Diese verschiedenen Erscheinungsformen des komischen Bildes lassen sich sehr gut an den Graffiti römischer Zeit beobachten. Die Stadt Pompeji ist eine überaus reiche Fundgrube an Zeichnungen und Versen, die von der Spottlust seiner Bewohner zeugen. Ein Graffito bietet als Quelle zudem den Vorteil, dass es wortwörtlich aus erster Hand stammt, also der unmittelbare Ausdruck eines persönlichen Gedankens ist.<sup>725</sup> Unter den Graffitizeichnungen finden sich sowohl Porträtzeichnungen als auch Spottbilder und Karikaturen. Die Porträtzeichnungen sind gewissermassen eine bildliche Form der sehr verbreiteten Namensnennungen, vielleicht etwas unbeholfen gezeichnet, aber doch der Versuch, ein bildliches Zeugnis der eigenen Person zu hinterlassen. **(Abb. 23)** Die Spottbilder überzeichnen ein menschliches Gesicht, ohne ein bestimmtes Individuum damit zu meinen oder zumindest ohne es gegen aussen als solches zu kennzeichnen. **(Abb. 24)** Von einer eigentlichen Karikatur sprechen können wir aber erst, wenn neben einem verzerrt gezeichneten Abbild eines menschlichen Kopfes der Name der gemeinten Person steht. **(Abb. 25)** In diesem Fall ist das Publikum dazu aufgefordert, die Abstraktionsleistung zu erbringen, die nötig ist, um die Karikatur als Verzerrung des Originalbildes zu verstehen, das hier

---

<sup>723</sup> Mitchell 2009, 32.

<sup>724</sup> Damit geht die Karikatur einen Schritt weiter als die komische Darstellung an sich. Das Durchbrechen eines ikonographischen Kanons oder die Nicht-Erfüllung einer Seh-Erwartung sind nicht ausreichend; was ausserhalb der Norm liegt, mag zwar komisch sein, aber die Karikatur referiert auf ein wieder erkennbares Idealbild als Ausgangspunkt. Die Definition von Mitchell ist deshalb zu ungenau, vgl. Mitchell 2009, 34 („It is a grotesque or ludicrous representation of persons or things by the exaggeration of their most characteristic and striking features.“). 254 f.

<sup>725</sup> Voegtle 2012, 106.

nicht durch spezifische Attribute, sondern durch die Namensnennung eindeutig definiert ist. Die Karikatur fordert eine Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild. Wie eine Stelle bei Cicero zeigt, kann dieser Bezug auf verschiedene Arten hergestellt werden:

*Herzlich lacht man aber auch über Abbildungen, die der Darstellung einer Missgestalt oder eines körperlichen Gebrechens dienen und Ähnlichkeit mit etwas noch Hässlicherem haben. So sagte ich z. B. zu Helvius Mancia: „Ich werde dir schon zeigen, von welcher Art du bist!“ Als er zurückgab: „Bitte zeig es doch!“, wies ich mit dem Finger auf das Bild eines Galliers auf einem Kimbern-Schild des Marius bei den neuen Wechslerbuden, einen verwachsenen Kerl mit herausgestreckter Zunge und Hängebacken. Gelächter kam auf, nichts schien mehr Ähnlichkeit mit Mancia zu haben.<sup>726</sup>*

Die Abwertung von Ethnien und Bevölkerungsgruppen durch deren karikaturhafte Darstellung bewegt sich in Bezug auf das oben Gesagte in einem Grenzbereich – zwar ist kein einzelnes Individuum Träger der Deformation, aber es ist auch nicht der Mensch *an sich* gemeint, sondern eine bestimmte Menschengruppe, die durch spezifische Attribute als solche identifizierbar ist.<sup>727</sup> Als ein Beispiel einer solchen ‚überpersönlichen‘ Karikatur könnte der bereits erwähnte Askos im Louvre dienen: **(Abb. 18)** Die kleine Figur eines auf einen Stock gestützten, mit einem Himation versehenen Mannes mit abnorm aufgeblasenem Kopf trägt die Zeichen des körperlichen Verfalls und der Vernachlässigung, wie sie für das Alter, aber auch für Denker und Philosophen kennzeichnend waren, also ungepflegte Haare und Bart, eine gefurchte Stirn. Die Figur des gutgestellten Bürgers, der seine Zeit müssig philosophierend auf der Agora verbrachte, muss zur Zeit der Klassik durchaus auch provokativ wahrgenommen worden sein. Eine derartige Darstellung legt deshalb die Verspottung der Philosophen als solche nahe.<sup>728</sup> Die Abbildung des Äsop auf einer Schale im Vatikan **(Abb. 19)** steht in der gleichen Tradition, allerdings mit dem Unterschied, dass hier eine genauere Identifikation – unter Vorbehalt – möglich ist. Der Fuchs, welcher der Figur gegenüber sitzt und mit dem offenen Maul und dem Gestus der rechten Pfote klar als sprechend gekennzeichnet ist, lässt sich mit guten Gründen als ein Element der Fabel betrachten, das die ihm gegenüber sitzende menschliche Figur als Äsop spezifiziert.<sup>729</sup> Äsop selbst hat einen dünnen Körper und ist eng in ein Himation gehüllt. Sein übergrosser Kopf ist durch eine Stirnglatze mit deutlich sichtbaren Falten charakterisiert. Nach hinten

<sup>726</sup> Cic. de orat. 2, 266 (Übersetzung H. Merklin).

<sup>727</sup> Vgl. Garland 2010, 114 in Bezug auf die Grotesken: „More than any other iconographical evidence, these terracottas provide us with an insight into ‚the gallery of different races and varied types which populated the city and the countryside of Graeco-Roman Egypt‘ (Breccia 1930–34, 54), and, we might add, of any cosmopolitan region in this area.“

<sup>728</sup> „Die unscheinbaren Vasenbildchen vermitteln wohl etwas von dem Spott, mit dem man in Athen den neuen Meisterdenkern der Perikleszeit begegnete und auf die Aristophanes bei seiner Persiflage rekurren konnte: Zu viel Denken und intellektuelles Training ist nichts für ordentliche Leute, lassen einen eigenartig und zum Gespött werden.“ Zanker 1995, 40. Siehe auch Mitchell 2009, 245 f.

<sup>729</sup> Vgl. z. B. Lissarrague 2000a, 138: „The case of the Vatican cup is set apart by its peculiar use of caricatural motifs, which function very specifically to create visually an explicit verbal exchange between man and animal. It is the visual presence of speech – of *logos* – that identifies this scene quite probably as a representation of Aesop.“



fallen die Haare lang und strähnig in den Nacken, während der Bart spitz und zottelig ist. Die Nase sticht unter den unverhältnismässig kleinen Augen gross aus dem Gesicht. Ähnlich wie bei Sokrates überliefern die schriftlichen Quellen auch für den Fabeldichter eine auffallende Hässlichkeit:

*Er war aber derart hässlich, dass sein Körper keinerlei Anziehung oder Ebenmass besass. Er war ein Breithaupt, das will heissen, seine Stirn sprang nach vorne in aller Unförmigkeit, seine Lippen stülpten sich heraus wie Auberginen, er hatte Schielaugen, war dunkelhäutig, fast schwarz, das heisst weder richtig schwarz noch weiss, sein Bauch hing heraus wie ein Dudelsack, krumm war er, bucklig, sein Mund wie ein Breithauptfrosch, seine Zähne hingen über die Lippen wie bei einem Wildschwein.*<sup>730</sup>

Wie Mitchell zu Recht feststellt, ist gerade von diesen Charakteristika im Bild aber nichts zu sehen.<sup>731</sup> Es ging also nicht darum, eine Ähnlichkeit in Bezug auf diese Eigenschaften herzustellen. Die physiognomischen Merkmale der Abbildung sind vielmehr dem Bereich des Genre und der Philosophendarstellung zuzuordnen. Trotzdem überschreitet die Darstellung mit dem hypertrophen Kopf die Grenze zur Karikatur, da es sich um die bekannte Person Äsops handelt. Das gängige Element zur Kennzeichnung eines ‚Dummkopfes‘ – der übergrosse Kopf – verzerrt die Erscheinung eines Mannes, der bereits in der Antike berühmt und auch verehrt war.<sup>732</sup> Zusätzlich zu seiner Rolle als Dichter waren es auch seine Herkunft aus Samos bzw. Thrakien und sein Dasein als Sklave, die ihn gleich mehrfach als ausserhalb der gesellschaftlichen Norm qualifizierten. Die Vermischung verschiedener physiognomischer und karikaturhafter Elemente genauso wie die schriftlich überlieferte Hässlichkeit spiegeln wohl diese verschiedenen Aspekte und müssen demnach in erster Linie als symbolische Werte gesehen werden. Hinzu kommt bei Äsop die Nähe zu den Tieren, die ihn in eine Sphäre der Gegenwelt rückte, die in diesem Bild vielleicht ebenfalls seinen Ausdruck suchte. In welcher Form die Gestalt des Tieres wiederum in der Karikatur Verwendung finden konnte, soll im Folgenden deutlicher gemacht werden.

### III.2.3 Die Tierkarikatur

Das im 4. Jh. v. Chr. aufkommende Interesse an der Physiognomik<sup>733</sup> ist auch in Bezug auf die Wahrnehmung des Tieres von Bedeutung. Der grundlegende Gedanke dieser antiken Wissenschaft ist, dass sich die Seele in körperlichen Merkmalen manifestiert und so eine Wechselwirkung zwischen Körper und Seele besteht, die es erlaubt, vom Aussehen eines Menschen auf seine psychischen

---

<sup>730</sup> Nach H. Eideneier, Äsop, der frühgriechische Roman. Einführung, Übersetzung, Kommentar. Kritische Ausgabe (Wiesbaden 2011), 31 (1).

<sup>731</sup> Mitchell 2009, 244.

<sup>732</sup> Lissarrague 2000a, 145-147; Holzberg 2001, 29 f.

<sup>733</sup> Zum antiken Verständnis der Physiognomik als wissenschaftlicher Disziplin und ihrer Behandlung bei Aristoteles siehe Vogt 1999, 43 f. 108–133.

Qualitäten zu schliessen. Diese Idee basiert auf dem Prinzip der Sympathie, wie es in den ersten Sätzen der aristotelischen *physiognomonica*<sup>734</sup> formuliert ist:

*Der Geist hängt vom Körper ab und besteht nicht für sich allein, unbeeinflusst von den körperlichen Vorgängen. Das wird ganz deutlich im Rausch und bei Krankheit, denn der Geist verändert sich offensichtlich sehr durch die körperlichen Vorgänge. Und umgekehrt wird der Körper von den seelischen Vorgängen in Mitleidenschaft gezogen; das wird bei Liebe und Furcht, Schmerz und Freude offensichtlich.*<sup>735</sup>

Durch die richtige Berücksichtigung bestimmter Kennzeichen lassen sich deshalb nach der Meinung der Physiognomiker Aussagen über den Charakter eines Menschen machen. Der Tiervergleich war eines der drei Instrumente, das ihnen dabei neben ethnologischen und pathognomonischen Kriterien zur Verfügung stand. Schon die *historia animalium* enthält viele Aussagen zum Wesen einzelner Tiere, die jedoch nicht mit speziellen Körperteilen in Verbindung gebracht werden. Ebenso finden sich darin physiognomische Erklärungen zum Menschen, die keinen Bezug zum Tier herstellen. Verschiedene Textstellen bezüglich des Tieres zeigen aber, dass Aristoteles von der Annahme eines homogenen, unveränderlichen Charakters jeder Tierart ausging:

*Hinsichtlich des Charakters unterscheiden sich die Tiere folgendermassen: Manche sind sanft, nicht leicht in Wut zu bringen und nicht wehrhaft, wie das Rind; andere ungestüm, wehrhaft und ungelehrig, wie das Wildschwein; andere klug und feige, wie Hirsch und Hase; andere gemein und hinterlistig, wie die Schlangen; andere edelmütig, mutig und edel, wie der Löwe; andere kräftig, wild und hinterlistig, wie der Wolf – denn edel bedeutet ‚aus tauglichem Geschlecht‘, kräftig, aber ‚nicht von der eigenen Natur abweichend‘. Andere sind zu allem fähig und übeltäterisch, wie der Fuchs; andere leicht erregbar, anhänglich und schmeichlerisch, wie der Hund; andere sanftmütig und leicht zu zähmen, wie der Elefant; andere schüchtern und immer auf der Hut, wie die Gans; andere neidisch und eitel, wie der Pfau.*<sup>736</sup>

Die in der *historia animalium* gemachten Aussagen zum Charakter der Tierarten beruhen zu einem nicht unwesentlichen Teil auf den eigenen Beobachtungen, die Aristoteles in der Natur machte und mit deren Hilfe er alle Lebewesen in die *scala naturae* einzuordnen suchte. Er schloss vom Verhalten

---

<sup>734</sup> Wie Vogt in ihrem Kommentar zu den *physiognomonica* überzeugend dargelegt hat, ist die Schrift „in ihren grundlegenden Anregungen“ auf Aristoteles zurückzuführen und wohl um 300 v. Chr. im Umfeld des Peripatos entstanden, siehe Vogt 1999, 196 f.; ähnlich Boys-Stones 2007, 73–75.

<sup>735</sup> Arist. phgn. 805 a 1–8. (Übersetzung S. Vogt). Zum Prinzip der Sympathie siehe Zucker 2008, 164. Die Tatsache, dass einerseits in den *physiognomonica* mit temporären Gemüts- bzw. Krankheitszuständen argumentiert wird, während andererseits angenommen wird, dass Körper und Charakter während eines Lebens in ihren Ausprägungen unverändert bleiben, ist ein Widerspruch, der symptomatisch für die Disziplin zu sein scheint, vgl. Vogt 1999, 169 f.

<sup>736</sup> Aristot. hist. an. 1, 1 488 b 12–24 (Übersetzung S. Vogt).

mancher Tiere in der Aufzucht ihrer Jungen oder bei der Flucht auf ihre Klugheit (so beim Hirsch bzw. beim Bär); bei anderen, wie der Ziege und dem Schaf, kam er durch das Beobachten ihres Treibens auf der Weide zum gegenteiligen Schluss. So mischten sich unter seine systematisierenden, objektiven Aussagen – wie im Zitat ersichtlich wird – Elemente eines Volksglaubens, dem er, bewusst oder unbewusst, Rechnung zu tragen schien.<sup>737</sup> Ein weiteres Beispiel für einen solchen Einfluss ist auch die Geschlechterdifferenz, die er für alle Lebewesen dahingehend ausmacht, dass das Weibchen aufgrund seiner biologischen Konstitution grundsätzlich schwächer, sanfter und weniger mutig ist als das Männchen.<sup>738</sup> Traktat B der *physiognomonica* nimmt dieses Kriterium zur Charakterisierung der Tiere auf und teilt sie, unabhängig von ihrem tatsächlichen biologischen Geschlecht, in männliche und weibliche Typen ein. Den damit verbundenen Eigenschaften ‚mutig‘ und ‚gerecht‘ bzw. ‚feige‘ und ‚ungerecht‘ werden der Löwe als die perfekte Verkörperung positiver männlicher Charakterzüge auf der einen, und der Panther als unproportioniertes, hinterlistiges, weibliches Tier auf der anderen Seite zugeordnet.<sup>739</sup>

Um ausgehend von äusseren Merkmalen der Tiere über Analogien im Aussehen des Menschen eine sichere Erkenntnis über dessen Charakter zu erhalten, muss bei möglichst vielen verschiedenen Tieren mit denselben wesenhaften Eigenschaften ein körperliches Kennzeichen als Gemeinsamkeit ausgemacht und beim Menschen als Entsprechung wiedergefunden werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die ausgewählten Tiere nur die gesuchte Eigenschaft gemeinsam haben, damit über das ihnen gemeine und zur Charakterisierung des Menschen verwendete Kennzeichen keine Zweifel bestehen.<sup>740</sup> Wenn also als mutig bezeichnete Tiere wie der Löwe und das Wildschwein nach gemeinsamen Kennzeichen untersucht werden, stösst der Physiognomiker auf das Kriterium der harten Haare, das sie sich teilen. Menschen mit weichen Haaren hingegen sind feige, weil auch die Tiere, die weiche Haare haben, feige sind:

*Denn am feigsten sind Hirsch, Hase und Schafe, und sie haben das weichste Haar; am mutigsten aber Löwe und Wildschwein, und sie tragen das härteste Haar.*<sup>741</sup>

Ein anderes Kennzeichen für Mut ist die tiefe Stimme, die sich sowohl beim Löwen, beim Hund und beim Stier als auch beim Kampfhahn findet.<sup>742</sup> Auch wenn Tiere wie der Löwe oder der Adler fast

<sup>737</sup> Llyod 1983, 7–10 führt diesen Volksglauben zurück auf religiöse Frühformen, in denen Mensch und Tier in enger Form verbunden waren. Zum Einfluss auf Aristoteles' Zoologie ebenda 24 f. Zur Totemismusproblematik siehe oben II.5.

<sup>738</sup> Aristot. hist. an. 9, 1 608 a 21–b 18. Siehe auch Franco 2008, 273 f. und Llyod 1983, 94–105.

<sup>739</sup> Aristot. phgn. 809 b 12–810 a 8. Die Zuordnung von Körpermerkmalen an die Geschlechter und entsprechende Eigenschaften ist – unabhängig vom Tierversgleich – ein beliebtes Instrument in Traktat B, siehe Vogt 1999, 153–156.

<sup>740</sup> Aristot. phgn. 805 b 29–806 a 7. Diese Ausführungen sind Teil einer kritischen Analyse des Tierversgleichs in Traktat A, die in einem gewissen Widerspruch zu dessen regem Gebrauch in Traktat B steht. Vogt 1999, 191 f. sieht darin jedoch im Gegenteil eine Ergänzung der beiden Teile.

<sup>741</sup> Aristot. phgn. 806 b 9–11 (Übersetzung S. Vogt). Die Stelle führt im Folgenden auch einen ethnologischen Vergleich an, der die Menschen des Nordens als mutig, weil mit hartem Haar ausgestattet, jene des Südens aber als feige, weil mit weichem Haar versehen, bezeichnet (Aristot. phgn. 806 b 14–17).

ausschliesslich positiv konnotiert sind, verkörpern die meisten Kennzeichen des Tiervergleichs negative Eigenschaften. Von der Feigheit der Hirsche und Hasen war schon die Rede; Vögel galten als lüstern und schwatzhaft, Raubvögel zudem als unverschämt, was man an den krummen Zehen und dem spitzen Kopf erkennen konnte.<sup>743</sup> Die Ziege ist gierig und das Schwein ungebildet, der Fuchs zu allem fähig und die Katze kleinmütig.<sup>744</sup> Am meisten Zuweisungen machen die *physiognomonica* an den Esel und den Affen, wobei die Dummheit ein gemeinsames Charakteristikum ist:

*Die mit dicken Lippen, wobei die obere weiter vorsteht als die untere, sind dumm; siehe die Esel und Affen.*<sup>745</sup>

Der Esel ist ausserdem feige wegen seines fleischigen Gesichts, stumpfsinnig wegen seiner rundlichen Stirn und seines kleinen (!) Kopfs, träge wegen seines grossen Gesichts und übermütig wegen seiner lauten und tiefen Stimme.<sup>746</sup> Der Affe wiederum wird aufgrund seiner tiefliegenden Augen als Übeltäter erkannt, während sein kleines Gesicht und die kleinen Augen auf Kleinmut, sein „weniges Fleisch“ aber auf Börsartigkeit hinweisen.<sup>747</sup> Während einige dieser Zuweisungen durchaus nachvollziehbar sind – so wird das Rind als melancholisch bezeichnet, weil es mit tiefer Stimme zu sprechen beginnt, aber mit einer hohen endet – muten andere lächerlich, banal oder willkürlich an:

*Die dichtbehaarte Schultern haben, bringen niemals eine Sache zu Ende; siehe die Vögel. Die einen allzu dichtbehaarten Rücken haben, sind unverschämt; siehe die wilden Tiere. Die den Nacken hinten dicht behaart haben, sind edelmütig; siehe die Löwen.*<sup>748</sup>

In der Nachfolge der aristotelischen *physiognomonica* verfassten auch andere Autoren physiognomische Schriften.<sup>749</sup> Polemon aus Laodikea (ca. 88–145 n. Chr.), Rhetor und Politiker

<sup>742</sup> Aristot. phgn. 807 a 18 f.

<sup>743</sup> Aristot. phgn. 806 b 20–22. 810 a 30 f. (Vogel), phgn. 810 a 22 (Raubvogel).

<sup>744</sup> Aristot. phgn. 812 b 7 f. 813 b 5 f. (Ziege), phgn. 811 b 29 f. (Schwein), phgn. 812 a 16 f. (Fuchs), phgn. 811 b 9 f. (Katze).

<sup>745</sup> Aristot. phgn. 811 a 25 f. (Übersetzung S. Vogt).

<sup>746</sup> Aristot. phgn. 811 b 6 f. 9 f. 30 f. 812 a 8. 813 a 21 f.

<sup>747</sup> Aristot. phgn. 810 b 3 f. 811 b 9 f. 19 f. 22. Natürlich wird das Tier nicht aufgrund dieser Merkmale in seinem Charakter erkannt, sondern der Charakter schafft erst das entsprechende Aussehen und die physiognomischen Kennzeichen.

<sup>748</sup> Aristot. phgn. 812 b 20–23 (Übersetzung S. Vogt).

<sup>749</sup> Traktat A der *physiognomonica* spricht von den „bisherigen Physiognomikern“ (Aristot. phgn. 805 a 19 f.), die ebenfalls nach den drei Methoden der Zoologie, Ethnologie und Pathognomie gearbeitet haben und zeigt damit, dass bereits im Vorfeld dieser Schrift die Physiognomik als Wissenschaft etabliert war. Das lateinische Traktat eines Anonymus aus dem 4. Jh. n. Chr. nennt als eines seiner Vorbilder – von dem aber keine schriftlichen Zeugnisse erhalten sind – den Arzt Loxus, der im 5. und 4. Jh. v. Chr. tätig gewesen sein soll. Die Medizin bediente sich auch physiognomischer Methoden zur Erfassung der richtigen Behandlung, war sie doch wesentlich darauf angewiesen, sich bei der Diagnose der körperlichen Merkmale und Symptome zu bedienen, vgl. Vogt 1999, 110–113; Boys-Stones 2007, 58–64; Garland 2010, 88 f.

aristokratischer Herkunft, schrieb eine Art Lehrbuch der Physiognomie.<sup>750</sup> Seine Verbindung zu Kaiser Hadrian, mit dem er im Osten des Reiches auf Reisen war, ist bezeichnend für die Nähe zu seiner Zeit, die sich auch in seinem Werk niederschlug. Besondere Beachtung fand darin das Auge, das auch in der Rhetorik als wichtiges Indiz in der Einschätzung des Gegenübers galt. Der Beschreibung der verschiedenen Erscheinungsformen des Auges sind oft Polemons eigene Erlebnisse und Beobachtungen zur Seite gestellt, welche die Gültigkeit des physiognomischen Urteils bestätigen sollen. Der Zweck der Schrift war es denn auch, Hilfe bei der Unterscheidung von Freund und Feind nicht zuletzt auch im von Intrigen und Konkurrenz geprägten politischen Umfeld zu bieten.<sup>751</sup> In der 70 teilweise sehr kurze Kapitel umfassenden Schrift ist das zweite der Ähnlichkeit gewisser Menschen zu Tieren gewidmet, wobei diese Ähnlichkeit aber nicht weiter definiert wird. Stattdessen folgt ein ausführlicher Katalog mit über 90 Tieren und ihren Charakteristika, darunter eher ungewöhnliche wie der Waran, der als geduldig, untreu und unordentlich bezeichnet wird, die verspielte und eitle Giraffe oder der Hai mit den Attributen böse, unverschämt, betrügerisch, scheu und kühn.<sup>752</sup> Tiere wie der Löwe, der Esel und der Affe sind auch hier mit den bereits bekannten positiven bzw. negativen Zügen versehen. Zusammen mit den Rindern sind sie zudem die einzigen, die mit einem konkreten physiognomischen Kennzeichen versehen werden: Mässig tief liegende Augen sind wie jene des Löwen, also gut; sehr tief liegende Augen sind wie jene der Affen und ein Zeichen für das Schlechte; vorstehende Augen sind wie jene des Esels und stehen für Lärm und Geschrei.<sup>753</sup> Abgesehen von diesen Hinweisen überlässt Polemon das physiognomische Urteil der Auffassungsgabe des Beobachters:

*Know that the aim of mentioning these animals and their character is that they should serve the attentive observer as the model by which he can assess the character of those people similar in external form to them. [This he should do] after having considered and contemplated the condition of the one whose character and external form are being measured. You begin by noting that of which the ignorant are not aware, and do not fail to heed the signs of the eyes which are apparent to you. Combine these with other things and you will find in every person some part of these animals and birds. Then combine the detailed signs of the similarities to animals with the signs of the eyes, for you will often find in someone similarities with various animals. Thus he may combine similarities with*

<sup>750</sup> Erhalten ist ein arabisches Manuskript, von dem Georg Hoffmann 1893 eine lateinische Übersetzung anfertigte. Die aristotelischen *physiognomonica* sind als Quelle nirgends genannt, aber bestimmte formale und inhaltliche Übereinstimmungen lassen darauf schliessen, dass der peripatetische Text dem Autor bekannt war, siehe Vogt 1999, 203. Der Sophist Adamantius erstellte um 400 n. Chr. eine Paraphrase davon (und nennt im Vorwort Aristoteles als Vorläufer der Physiognomik), ausserdem existiert eine weitere, byzantinische Version unter dem Namen Pseudo-Polemon.

<sup>751</sup> Wilgaux 2009, 187; Swain 2007, 129-131. 177 f. 194. 201.

<sup>752</sup> Polem. phgn. 2, 22 a (Waran und Giraffe); phgn. 23 a (Hai).

<sup>753</sup> Polem. phgn. 2, 21 a (Löwe); phgn. 21 b (Affe); phgn. 22 b (Esel) bzw. phgn. 25 a im Zusammenhang mit den Augen. Adamantius ist an dieser Stelle etwas genauer und beschreibt die Eigenschaften des Esels als dumm und aggressiv (Adam. phgn. 2, B2).

*some birds and livestock, and a similarity both to dogs and pigs. I even once saw a man who was similar to a turtle.*<sup>754</sup>

Physiognomisches Gedankengut fand spätestens seit Aristoteles Eingang in das Bewusstsein einer breiten Bevölkerung und ist, gerade auch was die Tiere betrifft, als Niederschlag bei vielen hellenistischen und römischen Autoren zu finden. Plinius<sup>755</sup> nimmt viele der physiognomischen Beobachtungen des Aristoteles in seine Naturgeschichte auf, Galen<sup>756</sup> setzt sich damit auseinander, und Lukian schreibt über gewisse Philosophen:

*Aber das alles sagen sie – um Lohn, staunen die Reichen mit Ehrfurcht an, hungern und dursten nach Geld, sind jähzorniger als die kleinen Hunde, furchtsamer als die Hasen, zudringlicher und schmeichelhafter als die Affen, geiler als die Esel, diebischer als die Krähen, streitsüchtiger und hartnäckiger als die Gockelhähne.*<sup>757</sup>

Auch in den bildlichen Darstellungen konnten physiognomische Ideen mit Bezug auf das Tier die Form bestimmen: Die charakteristische Frisur der Porträts Alexanders des Grossen zitiert offensichtlich das physiognomische Merkmal der Löwenmähne, die ein Kennzeichen für Edelmut war.<sup>758</sup> Auch im Porträt Konstantins des Grossen sind die Kennzeichen des Löwen wiederzuerkennen.<sup>759</sup> Die bereits erwähnten Terrakottafiguren aus dem Kabirion in Theben, die durch Himmelmann in eine Reihe von ähnlichen Darstellungen gestellt wurden, werden mittels ihrer physiognomischen Merkmale als ‚Dummköpfe‘ charakterisiert. Von den dabei aufgeführten Kriterien stammen zwei aus dem Vergleich mit dem Affen bzw. dem Esel, nämlich die dicken Lippen und die hervorquellenden Augen. Da die ersten dieser Figürchen bereits aus dem 5. Jh. v. Chr. stammen, ist davon auszugehen, dass physiognomische Zeichen aus dem Vergleich mit dem Tier schon früh benutzt wurden, um den Menschen verzerrt und fern des Ideals als minderwertig – also tierhaft – darzustellen. Nur in Ausnahmefällen diente das Tier zur Kennzeichnung einer Überhöhung. Einzelne Tiere und ihre Charakterisierungen wurden sehr häufig verwendet und sind von grosser Konstanz: Der mutige Löwe, der durchtriebene Fuchs, der feige Hase, der dumme Esel, der bösertige Affe, das schmutzige Schwein. Eine solche Beurteilung von Tieren aufgrund moralischer Kriterien zeugt von

---

<sup>754</sup> Polem. phgn. 2, 24 b (Übersetzung R. Hoyland).

<sup>755</sup> Plin. nat. 11, 141. 154. 183–184. 221. 226. 263.

<sup>756</sup> Zu Galen und seinem eher zurückhaltenden Umgang mit der Physiognomie siehe Boys-Stones 2007, 99–109.

<sup>757</sup> Lukian. pisc. 34 (Übersetzung Ch. M. Wieland). Auch wenn hier der direkte physiognomische Bezug fehlt, ist er doch als unausgesprochener Konsens anzunehmen.

<sup>758</sup> Aristot. phgn. 812 b 34 f.: „Die das Haar an der Stirn aufgestellt haben, sind edelmütig; siehe die Löwen.“ Ausserdem galt auch ein hinten dicht behaarter Nacken als Kennzeichen für Edelmut, blonde Haare standen für Beherztheit, hartes Haar für Mut (vgl. Aristot. phgn. 812 b 23. 812 a 15 f. 806 b 10 f.). Zum Alexanderporträt aus physiognomischer Sicht siehe Vogt 1999, 183 f. Zur Verwendung physiognomischer Bildchiffren in der hellenistischen Porträt- und Genredarstellung siehe oben III.2.1.

<sup>759</sup> Dagron 1987, 75; Rocca-Serra 1997, 138 f., wo er dasselbe für Augustus und den Adler annehmen will. Barasch 2002, 140 sieht eine solche Ähnlichkeit mit dem Adler bei Konstantin II.

der frühen, vorgeschichtlichen Verbindung zwischen Mensch und Tier, die mit dem anthropomorphen Denken die Voraussetzung für eine Verwendung des Tieres als Folie für den menschlichen Charakters darstellt. So schwierig ein fassbarer Ursprung dieses Denkens zu benennen ist, so offensichtlich erscheint es auf dem Hintergrund der tiefen Verwurzelung des Tieres in der menschlichen Wahrnehmung.<sup>760</sup> Die literarischen Erscheinungsformen sind dafür jedenfalls von Anfang an bezeichnend: Die enge Verbundenheit mit den Göttern in der Mythologie drückt das Unerklärliche, ja Unheimliche aus, das der Mensch dem Tier gegenüber empfand. Der homerische Tiervergleich verdeutlicht in bestimmten Situationen menschliche Gefühle und Verhaltensweisen. Hier ist das Tier dem Menschen sehr nah, es ist seine zweite Natur, die allerdings in eine stereotype Form gebracht wurde; die Unterteilung in feige und mutige, schwache und starke Tiere ist bereits etabliert.<sup>761</sup> Die Fabel arbeitet sodann ausschliesslich mit der anthropomorphen Wahrnehmung der Tiere und lässt die ganz Handlung zu einer Reflexionsfläche für das menschliche Handeln werden. All diesen literarischen Verwendungen ist gemeinsam, dass das Tier benutzt wurde, um bestimmte Werte innerhalb der sozialen Ordnung zu transportieren. Dass diese Werte gleichzeitig eine Wertung bedeuteten, zeigt sich am offensichtlichsten in den Tiervergleichen der physiognomischen Literatur. Dieser Vergleich impliziert das Tier als meist negativen Stereotypen, dem der Mensch als positives Modell gegenüber stand. Entsprechend der Mensch nicht seiner idealen Form, fiel er auf das Niveau des Tieres hinab. Das Tier war, im Gegensatz zum Menschen, eine Matrize ohne individuelle Varianten und ohne historischen oder anderen Kontext; eine Projektionsfläche, die konstant war und nicht täuschen konnte.<sup>762</sup>

### III.2.3.1 Formale Abgrenzung und Definition der Tierkarikatur

Die bildliche Darstellung setzte dieses Verhältnis auf verschiedene Arten um. Neben den blossen physiognomischen Kennzeichen begegnet uns auch die gesamte Tiergestalt als Träger eines moralischen Wertes. Im Unterschied zum Tier als Symbol (siehe Kap. II.6.1) verweisen diese

<sup>760</sup> „Die Zuweisung konstanter Charaktertypen an Tierarten ist aber auch ein kulturalanthropologisches Konstrukt, dessen Grundlage im griechischen Denken kaum angezweifelt wurde. Der Verfasser der *physiognomonica* kann diese Hypothese daher ebenso selbstverständlich voraussetzen wie Aristoteles.“ Vogt 1999, 125. Siehe auch Lloyd 1983, 53; Dagron 1987, 73; Laubscher 1982, 50.

<sup>761</sup> Semonides von Amorgos verfasste im 7. Jh. v. Chr. den sog. Weiber-Jambus, in dem er Frauen mit Tieren vergleicht. Abgesehen von der fleissigen Bienen-Frau fällt dies in allen Fällen zu Ungunsten der Frau aus. Wie Vogt 1999, 160 schreibt, handelt es sich dabei um „eine Art Rundgesang beim Symposion ..., auf dem der Bräutigam Abschied von seiner Junggesellenzeit nimmt.“ Vgl. auch Dumont 2001, 116–118.

<sup>762</sup> Zucker 2008, 174. Dazu auch Vogt 1999, 180: „Dabei wird einer Tierart – ‚dem Löwen‘, ‚dem Fuchs‘, ‚dem Schaf‘ – ein bestimmter Charaktertypus zugeschrieben, und ein menschliches Individuum, das dieser Tierart irgendwie gleicht, soll demnach denselben Charakterzug tragen. Dass hier mehrere sachliche Probleme vorliegen, ist schon in dieser Zusammenfassung deutlich. Erstens wird eine Tierart mit einem *individuellen* Menschen verglichen, also zwei gänzlich unterschiedliche Grössen miteinander in Beziehung gesetzt. Zweitens ist die Zuweisung eines Charakterzuges an eine Tierart ein mehr oder weniger beliebiges anthropozentrisches Konstrukt – der menschliche Beobachter legt nach seinen eigenen Verhaltensmassstäben fest, dass ein Löwe mutig sei und ein Hase feige.“ Der gleiche Gedanke liegt der Stereotypisierung des ethnisch Fremden zugrunde, die unter III.2.1 bereits erwähnt wurde. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass die zweite der drei in der Physiognomik verwendeten Methoden auf ethnologischen Vergleichen beruhte. Zum Tier als Teil einer ‚anthropologischen Matrize‘ siehe oben II.5.2.

Darstellungen immer auf den Menschen als mehr oder weniger direktes Vorbild.<sup>763</sup> In der Verwendung als Symbol hingegen hat das Tier ein weiteres Bezugsfeld. Der Symbolgehalt des Löwen als Bild der Stärke und des Edelmutts fand häufige Verwendung in der Herrscherikonographie von assyrischer bis in römische Zeit. In Tierkampfgruppen, wie wir sie vom alten Athenatempel auf der Akropolis, aber auch von korinthischen und frühen attischen Vasen kennen, lag die symbolische Bedeutung ebenfalls in der dem Tier zugeschriebenen Natur selbst, die sich der für den Menschen geltenden Ordnung entgensetzte. Ein besonders einprägsames Beispiel sind die bereits erwähnten Tierkampfgruppen auf attisch-schwarzfigurigen Vasen, die sich als formale und inhaltliche Entsprechung zu den über ihnen abgebildeten Kampfszenen mythischer Helden betrachten lassen. Wie Kenner gezeigt hat, können solche Tierkampfgruppen oder Kombinationen von Tierdarstellungen aber auch bewusst entgegen dem üblichen Kanon, also verkehrt dargestellt werden. Auf römischen Gemmen finden sich beispielsweise Gruppen von Tieren, die andere in einem Wagen ziehen, wobei die Verbindung von Zugtier und Lenker die Kräfteverhältnisse oft auf den Kopf stellt.<sup>764</sup> In diese Reihe stellt Kenner auch das Tonrelief aus Kopenhagen, auf dem ein Boxkampf zwischen Katze und Maus dargestellt ist (**Abb. 26**).<sup>765</sup> Die Motivation solcher Darstellungen ist in der Idee der Gegenwelt zu suchen, die die Verhältnisse auf den Kopf stellt und durch diese Inversion die gewohnte Ordnung festigt. Durch das Mittel der Fabel wurden die verkehrten Verhältnisse zum Teil kanonisiert und erklärt.<sup>766</sup> Am Beispiel der Kombination von Löwe und Esel lässt sich eine solche ‚Umkehrung‘ einleuchtend zeigen: Die Verbindung der beiden Tiere als Tierkampfgruppe, bei der der Löwe über den Esel herfällt, ist relativ häufig, besonders auf römischen Lampen und Mosaiken (**Abb. 27**).<sup>767</sup> Vereinzelt sind aber auch Darstellungen des umgekehrten Falles bekannt, also solche, bei denen der Esel den Löwen angreift. Eine Wandmalerei aus Pompeji<sup>768</sup> (**Abb. 28**) zeigt einen ithyphallischen Esel, der einen Löwen vergewaltigt. Hinter ihm steht eine Viktoria, die den Esel mit einem Lorbeerkranz krönt. Aus dieser Kombination ist verschiedentlich auf die Erzählung vom Löwen und vom Esel geschlossen worden, die berichtet, wie die beiden Tiere gemeinsam unterwegs sind und an einen Fluss kommen. Sie beschliessen, sich in solchen Fällen jeweils gegenseitig ans andere Ufer zu tragen. Das Los entscheidet, dass der Esel als erstes den Löwen auf seinem Rücken tragen muss. Dieser klammert sich aber aus Angst so heftig an den Esel, dass er ihm grosse Schmerzen bereitet. Als

<sup>763</sup> Anders verhält es sich da, wo das Tier nicht bewusst benutzt wird, um sich in irgend einer Form über den Menschen lustig zu machen. Dies trifft vor allem bei gewissen Darstellungen von Affen zu, die als Tänzer oder Musikanten dressiert wurden. Hier scheint mir vielmehr das Tier selbst das Opfer zu sein, dessen Minderwertigkeit gegenüber dem menschlichen Vorbild demonstriert wird – der Affe ist ganz sich selbst und in seiner eigenen Gestalt eine Karikatur des Menschen. Dieses Verhältnis verschiebt sich sofort, wenn der Affe zum Beispiel verkleidet wird und als Schauspieler jemanden darstellen soll: Hier ändert sich das Vorbild, und das Tier ist nur noch Mittel zum Zweck. Siehe auch unten Kap. V.4.

<sup>764</sup> Zum Beispiel London (BM Gem 2427). Siehe auch Kenner 1970, 25–28.

<sup>765</sup> Kenner 1970, 28 f. Auch hier scheint es sich um die Illustration einer bekannten Fabel zu handeln, nämlich den Katzen-Mäusekrieg (Aesop. 165). R. Rubensohn sieht in der Darstellung hingegen eine „Persiflage menschlicher Handlungen“ (AA 44, 1929, 215 f. (Sitzungen der archäologischen Gesellschaft zu Berlin)).

<sup>766</sup> Kenner 1970, 11 f. 22. 60–62.

<sup>767</sup> Kenner 1970, 7 mit Anm. 2.

<sup>768</sup> Neapel (NM 27683 (gabinetto segreto)). Als weiteres Beispiel dieser verkehrten Angriffssituation sei eine augusteische Lampe in London genannt (BM Q 758).



Entschuldigung führt er an, nichts dafür zu können, weil das seine Natur sei. Bei der Überquerung des nächsten Flusses ist die Reihe am Löwen. Der Esel lässt sich von ihm tragen und beginnt auf halbem Weg, ihn sexuell zu schänden. Seine Erklärung entspricht dabei jener des Löwen: So sei halt seine Natur.<sup>769</sup> Die Malerei aus Pompeji wurde auch als eine Allegorie auf Octavian als Bezwingen von Marc Aurel gedeutet. Für die Identifikation der historischen Persönlichkeiten mit den jeweiligen Tieren gibt es jedoch keine eindeutigen Quellen.<sup>770</sup> Selbst wenn man eine entsprechende Konnotation für das Bild annimmt, so scheint es doch naheliegend, als primäre Deutungsebene jene des Verhältnisses von Esel und Löwe in der Fabel zu sehen. Auf einer sekundären Ebene wäre es durchaus denkbar, dass in die tierischen Protagonisten menschliche Entsprechungen projiziert wurden – dies ist als eine der Fabel inhärente Qualität zu verstehen, die bewirkte, dass Inhalte allegorisch auf aktuelle Umstände angewendet werden konnten.

Auch Lissarrague will in bestimmten Motiven eine bildliche Umsetzung der Fabeln sehen. Er erwähnt namentlich die böotischen Terrakotten archaischer Zeit, unter denen sich viele Affenfiguren finden. Neben Affen, die einfach nur dasitzen oder etwas essen, gibt es auch solche, die zusammen mit einem anderen Tier dargestellt sind. Es sind dies beispielsweise ein Affe mit einem Fuchs, (**Abb. 29**), ein Affe mit einem Vogel oder ein Affe auf einem Schwein (**Abb. 30**).<sup>771</sup> Verschiedene dieser Gruppierungen existieren auch in anderer Zusammensetzung.<sup>772</sup> Dennoch erscheint es nicht falsch, bei einigen von ihnen an bestimmte Fabeln zu denken.<sup>773</sup> So sind der Affe und der Fuchs die Protagonisten in mehreren Geschichten. Eine handelt davon, wie sich die beiden darum streiten, wer von ihnen die edlere Abstammung hat, eine andere, wie der Fuchs den Affen, der gerade zum König der Tiere gewählt worden war, in eine Falle lockt.<sup>774</sup> Phaedrus überliefert zudem, dass der Affe sich einen Teil des Schwanzes des Fuchses wünschte, um sein nacktes Hinterteil zu bedecken, was dieser ihm aber schmachlich versagte.<sup>775</sup> Unzweifelhaft als solche erkennbare Illustrationen von Fabeln sind allerdings selten. Kenner erwähnt das Beispiel eines Grabreliefs julisch-claudischer Zeit, auf dem am unteren Rand die Erzählung vom Fuchs und vom Storch dargestellt ist, in der jeder dem anderen das Essen in einem für seinen Gast ungeeigneten Gefäß serviert: Der Fuchs setzt dem Storch einen

<sup>769</sup> Die Geschichte ist in dieser Form in keiner der antiken Fabelsammlungen erhalten, ist aber im italienischen Sprachraum überliefert, vgl. Kenner 1970, 8. In den Fabeln von Äsop und Phaedrus sind Löwe und Esel häufige Protagonisten; als Paar gehen sie zusammen auf die Jagd (Äsop. 151; Phaedr. 1, 11), der Esel wird wegen seiner Leichtsinnigkeit aber auch wiederholt vom Löwen gefressen (Äsop. 82. 149. 191). Ein andermal zieht der Esel sich ein Löwenfell über, um die anderen Tiere zu erschrecken (Äsop. 188), und in der Geschichte von der Rache am sterbenden Löwen gibt er dem wehrlos am Boden liegenden Löwen mit seinen Hufen den Todesstoß (Phaedr. 1, 21).

<sup>770</sup> Ein Verfechter der Deutung ist Della Corte 1951, 27–30.

<sup>771</sup> Berlin (Antikensammlung 8229, Affe mit Fuchs); Athen (Polytechnion 28 M 622, Affe mit Vogel); Paris (Louvre D 437, Affe auf Schwein).

<sup>772</sup> Das Schwein wurde auch von Kindern (Eroten?) und Herakles als Reittier benutzt, vgl. Paris (Louvre D 3664–3667, Kind auf Schwein); Perdrizet 1921, 154 Nr. 436 (Herakles auf Schwein). Den Esel als Reittier teilt sich der Affe unter anderem mit dem Satyr (Lissarrague 1997, Taf. 14 Abb. 19. 21).

<sup>773</sup> Vgl. Lissarrague 1997, 464 f.; Lissarrague 2000a, 140 f.

<sup>774</sup> Äsop. 14 bzw. 81.

<sup>775</sup> Phaedr. A1.

flachen Teller vor, während der Storch aus Rache die Mahlzeit in einer hohen Vase auftischt.<sup>776</sup> Auf einer Lampe des 1. Jh. n. Chr. in Hannover und London ist ein mit einem Kapuzenmantel bekleidetes Tier unter einem Baum zu sehen, auf dem ein Vogel sitzt. Das Tier am Boden – es wird als Fuchs bezeichnet – hält lange Stäbe in der Hand, mit denen es versucht, den Vogel auf dem Baum zu erreichen. (**Abb. 31**) Während Mlasowsky hier eine Darstellung der Fabel vom Fuchs und vom Raben erkennen möchte,<sup>777</sup> sehen Bailey und Bruneau einen Affen, der einen Vogel fangen will.<sup>778</sup>

Wie die besprochenen Beispiele zeigen, ist die Gestalt des Tieres in der bildlichen Darstellung von vielerlei Bedeutung. Die Tierkarikatur ist deshalb formal abzugrenzen von Darstellungen, in denen das Tier ausschliesslichen Symbolgehalt hat, darin eingeschlossen sind Figuren von Tiermasken tragenden Menschen in rituellem Kontext.<sup>779</sup> Des Weiteren ist sie zu unterscheiden von möglichen Fabel-Illustrationen oder Darstellungen der ‚verkehrten Welt‘, in denen das Tier ohne direkten ikonographischen Hinweis auf die Menschenwelt bleibt: Das Unterscheidungsmerkmal der Tierkarikatur ist in meinen Augen die sichtbare Bezugnahme auf ein konkretes menschliches Umfeld in Form von Kleidung, Gerätschaften oder Mobiliar.<sup>780</sup> Sehr gut verdeutlichen lässt sich dies am sogenannten Geldwechsler, einer in Zürich und Stuttgart vorhandenen Tonfigur aus dem römischen Ägypten. (**Abb. 61**) Hinter einer Holztheke ist der Oberkörper eines mit einem Mantel bekleideten Affen zu sehen. Mit der einen Hand greift er sich an die Gewandfalten, während die andere zwischen den auf der Theke liegenden, durch Punzungen angegebenen Münzen ruht. Auf der Ladenfläche ist ausserdem eine Kasse zu sehen, die zur Aufbewahrung der Münzen diente. Wie Reliefdarstellungen aus dem 2. Jh. n. Chr. zeigen, entspricht die Ausstattung unseres Affen jener des *argentarius*, also des Geldwechslers. Es handelt sich damit um eindeutige, konkrete Attribute aus der Welt des Menschen, die diese Darstellung als eine Karikatur im obigen Sinne charakterisieren. Oder anders gesagt: Die

---

<sup>776</sup> Kenner 1970, 22 f. mit Abb. 7. Zur Fabel siehe Phaedr. 1, 26.

<sup>777</sup> Mlasowsky 1993, Nr. 153 a. Die Fabel erzählt die Geschichte vom Raben, der ein Stück Käse gestohlen hatte und damit auf einen Baum flog. Der Fuchs hatte die Szene beobachtet und wollte den Käse für sich haben. Um dies zu erreichen, schmeichelte er dem Raben, indem er ihn bat, mit seiner schönen Stimme etwas zu singen. Der Rabe fiel auf die List herein und der Käse flog so zum Fuchs auf den Boden (Phaedr. 1, 13).

<sup>778</sup> Bailey 1980, 44; Bruneau 1962, 213 mit Bezug auf Loeschke 1919, 440 f. Nr. 473–483.

<sup>779</sup> Zur Maskenthematik siehe oben III.1.2. Die Unterscheidung der Tierkarikaturen von Tiermasken tragenden Kulteilnehmern ist nicht immer eindeutig und muss von Fall zu Fall kontextbezogen vorgenommen werden. Beispiele wie die Terrakottafiguren von Lykosura oder Zypern (**Abb. 3–4**) erlauben eine Zuordnung, während andere sich einer klaren Bestimmung entziehen. Zu letzteren gehört meiner Meinung nach der bei Lissarrague 1997, 469 Abb. 25 als Schauspieler mit Tiermaske bezeichnete, aufrecht schreitende und mit einer Toga bekleidete Pavian in Toronto (jetzt Sammlung Borowski GR 145, Jerusalem). Abgesehen davon, dass Zweifel an der Physiognomie seines menschlichen Körpers bestehen, wäre zu überprüfen, ob er aus dem kultischen Umfeld Ägyptens stammen könnte oder ob er möglicherweise ein weiteres Attribut – beispielsweise eine Schriftrolle in seiner Hand – aufweist, das ihn als Karikatur auszeichnen könnte. Grundsätzlich zur Frage des Schauspielers mit Tiermaske und dem Verhältnis zur Tierkarikatur siehe unten IV.1.A.2.1.1.

<sup>780</sup> Eine Ausnahme bilden im Rahmen dieser Arbeit Tiere mit Musikinstrumenten. Sie wurden bewusst nicht unter die hier besprochenen Tierkarikaturen aufgenommen, weil eine klare Definition trotz des menschlichen Attributs – also des Instrumentes – nicht möglich ist. Es dürfte sich in den meisten Fällen um Darstellungen der ‚verkehrten Welt‘ oder einer Fabel handeln: Aelian berichtet beispielsweise, dass Affen in Ägypten beigebracht wurde, Musikinstrumente zu spielen (Ail. nat. 6, 10), Phaedr. überliefert eine Fabel, die vom Leierspiel des Esels erzählt (Phaedr. A 12). Wie sich in Kap. IV zeigen wird, bewegen sich solche Darstellungen immer auch in einem Graubereich zwischen einer unnatürlichen Präsentation des Tieres und der Karikatur. Nicht auszuschliessen sind für Tiere mit Instrumenten auch mögliche kultische Bedeutungen, wie sie oben unter III.1.2 bereits erwähnt wurden.

Figur des Menschen, der eigentlich die Rolle des Geldwechslers innehat, ist durch ein Tier ersetzt worden, während die Umgebung eine menschliche geblieben ist.

Die Tierkarikatur ist demnach das bildliche Zitat einer *menschlichen* Vorlage, deren ‚Verhässlichung‘ – das heisst, deren physische und moralische Abwertung – mittels tierischer Attribute oder einer ganzen tierischen Gestalt erfolgt.<sup>781</sup> Sie bildet damit eine Teilmenge der hier als Grotesken bezeichneten, physiognomisch verzerrten Figuren der Kleinkunst, die sich wiederum aufteilen in karikaturhafte körperliche Überzeichnungen – zu denen die Tierkarikatur zu zählen ist – und pathologisch deformierte Darstellungen.

### III.3 Zusammenfassung

Die Aggression, die dem Lachen aus heutiger verhaltensbiologischer Sicht zugrunde liegt, war schon in der Antike ein wesentlicher Faktor. Neid über die vermeintliche Überlegenheit des anderen und die daraus resultierende Schadenfreude wurden von Platon als Gründe für das Lachen genannt. In der Folge formulierte Aristoteles das Postulat des Lächerlichen als ein „mit Hässlichkeit verbundener Fehler“<sup>782</sup>, das weitreichende Wirkung auf die ganze Antike und darüber hinaus haben sollte. Es fasste in Worte, was die griechische Gesellschaft schon lange zuvor als ihre Grundwerte festgelegt hatte: Die Definition des Lächerlichen als das Hässliche ist zu verstehen als die logische Konsequenz der *kalokagathia*, die vom Schönen auf das Gute schloss und damit die Analogie von Form und Inhalt, die das griechische Denken beherrschte, zum Ausdruck brachte: Dem Schönen, Guten und Richtigen stand das Hässliche, Schlechte und Falsche gegenüber. Die Normverletzung, sei es auf der äusseren, rein physischen, oder auf der inneren, moralischen Ebene, machte den Schuldigen in den Augen der Gemeinschaft hässlich und damit lächerlich, also ‚des Lachens wert‘. Sichtbar gemacht wird ein Minderwert, demgegenüber man das Bedürfnis hat, sich zu distanzieren. Gerade in Griechenland war das Lachen ein überaus soziales Phänomen, das tief in der griechischen Schamkultur verwurzelt war, und im gleichen Moment eine integrierende und eine ausschliessende Funktion hatte: integrierend für die Gruppe, die sich im Lachen zusammenschloss, und ausschliessend für den Verlachteten, der nicht ihren Normen entsprach. Die Aischrologie als öffentliche Verspottung einer Person war ein machtvoll Instrument der gesellschaftlichen Beurteilung, dessen man sich sowohl vor Gericht als auch im rituellen Kontext und im Theater bediente. Ihre Ambivalenz, schwankend zwischen Redefreiheit und Diffamierung, blieb auch den Griechen nicht verborgen und zog zum Teil Restriktionen nach sich. Das Theater bot dabei einen im beschränkten Masse geschützten Rahmen: Die *mimesis* bewirkte eine Verschiebung der gesellschaftlichen Ausgrenzungsmechanismen auf die Bühne, weg vom realen Leben. Die Komödie ahmt, so sagte Aristoteles, Leute nach, die schlechter

---

<sup>781</sup> Es sind in der Regel nicht die konkreten, in den physiognomischen Schriften genannten Merkmale, die in der Tierkarikatur sichtbar werden. Die Physiognomonie lässt mit ihren Charakterisierungen aber Erkenntnisse über die Eigenschaften zu, die mit den einzelnen Tieren verbunden wurden. Daraus lässt sich dann wiederum auf die durch die ganze Tiergestalt vermittelte Wertung schliessen, die auf die menschliche Figur übertragen wurde.

<sup>782</sup> Aristot. poet. 5, 1449 a 34 f. Siehe auch oben Kap. III.1.

sind als der Durchschnittsbürger. Dieser durfte jene also, da es ja nur ein (Schau)spiel war, ohne Skrupel auslachen und damit seinem Neid, seiner Empörung und seinen Ängsten Ausdruck geben. Auch die Komödie bewirkte deshalb meiner Meinung nach eine *katharsis* von negativen Gefühlen, zumal der Zuschauer nicht befürchten musste, sich wegen seiner Reaktionen selbst dem Urteil der Gesellschaft auszusetzen. Ähnlich verhält es sich auch in der – vergleichbar dem Theater geschützten – Gegenwelt des Symposions, wo verkrüppelte Spassmacher sowohl als Glücksbringer als auch zur Belustigung und damit Konsolidierung der Gruppe dienten. Indirekt wirkte der Katharsisgedanke wohl auch im Ritual, das sowohl die Verspottung als auch das Lachen als Bestandteil seiner Handlungen kannte. Namentlich für Demeter und Dionysos wurde das Lachen ritualisiert; dass sie beide Vegetationsgottheiten waren, geht einher mit der erweiterten Bedeutung des Lachens und des Spottes als fruchtbarkeitsfördernd und segensreich.

Die Funktion der Distanznahme erfüllte das Lachen auch in der Philosophie. Einerseits war die Verspottung des philosophischen Gegners ein verbreitetes und rege gepflegtes Mittel zu dessen Abwertung, andererseits schuf der ironische Blick namentlich der Atomisten und der Kyniker auf das *theatrum mundi* einen inneren Abstand zu den Irrwegen des menschlichen Lebens. Ersteres begleitete ein zeitweise feindseliges Klima zwischen bestimmten philosophischen Schulen, und es war wohl auch dieser negative Aspekt des Lachens, der Pythagoras als einer der wenigen Philosophen dazu bewog, es vollständig abzulehnen. Die Kyniker dagegen nutzten die positive Seite des Lachens und entwickelten mit dem *spoudaiogeloion* ein Instrument der philosophischen Betrachtung, das es auch dem einfachen Bürger ermöglichte, die Welt mit ironischer Leichtigkeit zu ertragen. Aufgenommen und fortgeführt wurde dies von der römischen Satire, die im Übrigen auch formal zum Mittel der Verzerrung einer literarischen Vorlage griff, um ihr Ziel zu erreichen. Genährt wurde sie ausserdem von einer tief in der römischen Oberschicht verwurzelten Witzkultur, als deren wichtigster Exponent Cicero angesehen werden kann. Bei ihm finden wir erneut die Gleichsetzung von Lächerlichkeit und Hässlichkeit, genauso wie das Bewusstsein für die mit übermässigem Lachen verbundene Gefahr.

Das vorsichtige Erscheinen des Lachens im Bild zeigt die Bedeutung, die man ihm zumass. Es war nicht Ausdruck harmloser Heiterkeit und Freude, sondern eine mächtige Energie, die nur nicht-menschliche Wesen zu kontrollieren wussten. Deshalb sind die ersten Abbildungen des Lachens in der bildenden Kunst entweder sehr zurückhaltend, wie beim archaischen Lächeln der Götter- und Votivstatuen, oder fratzenhaft und unheimlich, wie bei den Gorgonen und anderen Ungeheuern. Damit entspricht die Bilddarstellung einer gesellschaftlichen Norm, die auch in den schriftlichen Quellen zum Ausdruck kam und die das Lachen für den Bürger einer Polis nur unter bestimmten Umständen als schicklich erachtete.

Nichtsdestotrotz sind bildliche Darstellungen, die ein Lachen erzeugen sollten, schon früh zu finden. Die Figur des ‚Dummkopfs‘, dessen Erscheinung mit physiognomischen Verzerrungen vor allem im Bereich des Kopfes (dicke Lippen, hervorstehende Augen, übergrosser Kopf) lächerlich gemacht

wurde, findet sich in ähnlicher Form sowohl in der Kleinplastik des 5. Jh. v. Chr. als auch in der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei in der Gestalt der Dickbauchtänzer und den Kabiren- und Phlyakendarstellungen. Die Vasendarstellungen weisen zudem auf die Nähe solcher Figuren zu Tanz und Theater und bestätigen damit im weitesten Sinne die Verbindung von Lachen und Ritual. Die Grossplastik verfügte über die noch besseren Mittel zur Darstellung eines defomierten Körpers, was im Hellenismus mit dem erstarkenden Interesse am individuellen Körper einerseits und an der Physiognomik andererseits zum Aufkommen veristischer Statuen führte, deren Bildsprache gezielt verwendet wurde, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Noch ausgeprägter fand sich dieses Vorgehen in den sogenannten Grotesken der Kleinplastik, die kranke und gebrechliche Menschen in zum Teil lächerlichen Posen abbildeten – die Grenze zwischen Pathologie und Lächerlichkeit war dabei fließend.

Der komische Effekt eines Bildes konnte in der Antike auf zwei Arten zustande kommen: Zum einen gab es die Möglichkeit, dass eine Szene bereits *per se* komisch war und keiner zusätzlichen formalen Verzerrung bedurfte. War dies nicht der Fall, wurde die Veränderung eines gewohnten ikonographischen Musters, einer Sehgewohnheit zu Hilfe genommen. Sehr oft geschah diese *Verzerrung der Norm* durch eine Deformation des abgebildeten Körpers, der so zum *Mittel der komischen Transformation* wurde. Träger dieser bewussten Deformierung waren oft Mitglieder von Minderheiten oder sozial Benachteiligte. Damit wurde der Minderwert, der mit der Verzerrung ins Hässliche/Lächerliche ausgedrückt wurde, klar als moralische Wertung sichtbar. Im Unterschied zur Parodie, welche die verzerrende Nachahmung einer Handlung darstellt, hat die Karikatur eine einzelne Person als Ausgangspunkt und Ziel zugleich; an ihr allein vollzieht sich die Transformation ins Komische, das heisst Hässliche. Eine wichtige Bedingung der Karikatur ist ausserdem der Erkenntniseffekt, der dadurch gewährleistet ist, dass das Idealbild hinter der lächerlichen Verzerrung für den Betrachter erkennbar bleibt. Die Physiognomik etablierte mit den Tiervergleichen verschiedene visuelle Kennzeichen der Bilddarstellung, die häufig zur meist negativen Charakterisierung angewendet wurden und tief im Bewusstsein der Bevölkerung verankert waren. Das Tier war ein negativer Stereotyp, der sich dank seiner unveränderlichen und allgemeinen Gültigkeit sehr einfach und wirksam zur Karikatur anwenden liess.

Die Tierkarikatur bedient sich in der Regel der ganzen Tiergestalt als Mittel zur Deformierung des Menschen; indem dieser tierhaft dargestellt wurde, wurde er als minderwertig und fern des Ideals charakterisiert. Auf das menschliche Idealbild, auf das sie sich bezieht, muss im Bild verwiesen werden, um sie formal von anderen Tierbildern wie den Fabeldarstellungen zu unterscheiden.

## IV. Tierkarikaturen und ihre Funktion

Die Beschreibung der im folgenden vorgestellten Tierkarikaturen konzentriert sich in einem ersten Teil auf die Ikonographie der Figuren sowie auf den Vergleich mit ihnen so weit wie möglich entsprechenden, unverzerrten Vorbildern, aber auch grotesken Varianten. Für jedes Beispiel wird ausserdem eine sich in der Verbindung mit der Tiergestalt ergebende Bedeutung vorgeschlagen. Die genauen Angaben zu Chronologie und Herkunft aller Stücke folgen danach in separaten Abschnitten, um eine bessere Übersicht über die sowohl zeitlich als auch örtlich weit verstreuten Objekte zu gewährleisten. In einem weiteren Unterkapitel geht es schliesslich um die Verwendung und Funktion der Tierkarikaturen.

### IV.1 Beispiele

#### IV.1.A Gesellschaft

Gelehrtenfiguren – Schreiberlinge – Schulklasse – Schüler – Togatus – Affen im Mantel – Vogelfiguren

##### A.1.1 Gelehrter

A.1.1: Terrakotta, H 15.3 cm, B 8.2 cm, T 6.8 cm, matrizengeformt. Frankfurt (Liebieghaus 2400.1657), Datierung: 1. Jh. v. Chr. Herkunft: unbekannt.  
E. Bayer-Niemeier, Griechisch-römische Terrakotten. Liebieghaus-Museum alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I (Melsungen 1988), 247 Nr. 604 Taf. 106, 1.

**A.1.1** ist eine Terrakottafigur aus dem Liebieghaus-Museum in Frankfurt. (**Abb. 32**) Wir sehen den geraden, frontal ausgerichteten Oberkörper eines Mannes, der eng in einen Mantel gehüllt ist, unter dem er ausserdem einen Chiton trägt. Die Beine sind nicht erhalten. Der rechte Arm ist unter dem Mantel an die Brust gelegt, die rechte Hand umfasst den Mantelrand, während der linke Arm, etwas weiter herabgesunken, eine Schriftrolle zu halten scheint.<sup>783</sup> Der Kopf der Figur ist nicht menschlich, sondern hat die Form eines Eselskopfes, der sich leicht nach vorne neigt.<sup>784</sup> Auf der Rückseite ist eine Aufhängevorrichtung erhalten.

Haltung und Bekleidung dieser Gestalt weisen auf die Rednerfiguren hin, die seit dem 5. Jh. v. Chr. mit einem straff um den Körper gewickelten, diesen ganz verhüllenden Mantel dargestellt wurden. Sowohl die hellenistische Grossplastik als auch die rotfigurige Vasenmalerei versehen uns mit entsprechenden Beispielen.<sup>785</sup> Vor allem der rechte Arm galt, vollständig eingebunden, als Zeichen von Beherrschtheit und Integrität; wildes Gestikulieren war einem öffentlichen Redner nicht

---

<sup>783</sup> Vgl. Kaufmann 1915, 139.

<sup>784</sup> Die Ohren mögen für einen Esel etwas klein erscheinen; die schlechte Erhaltung lässt leider keine genaueren Aussagen über deren ursprünglichen Zustand zu. Der eher kurze und massige Kopf scheint dennoch jener eines Esels zu sein.

<sup>785</sup> Zanker 1995, 50–53 Abb. 25–27.

angemessen.<sup>786</sup> Dieser Typus tradierte sich bis in römische Zeit, wie beispielsweise eine kleine Marmorstatue des Kaisers Hadrian zeigt, die sich bewusst am Habitus des griechischen Redners orientiert.<sup>787</sup> (**Abb. 33**) Die in republikanischer Zeit verbreitete *toga exigua* wurde zudem in ganz ähnlicher Weise getragen und unterschied sich nur geringfügig vom griechischen *pallium*.<sup>788</sup> Auch die Kleinplastik kannte dieses Motiv und reproduzierte es in verschiedenen Varianten. Nicht selten wurde den Figuren dabei ein lächerliches Aussehen gegeben: In der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich befindet sich die kaiserzeitliche Bronzestatuetten eines Mannes, der in gleicher Weise gekleidet ist.<sup>789</sup> Anstelle der Schriftrolle trägt er ein Schreibtäfelchen unter dem Arm und ausserdem eine Bulla um den Hals. Der kahle Kopf mit den abstehenden Ohren, den dicken Lippen und der grossen Nase ist klar überzeichnet. (**Abb. 34**) Das Stück ist in eine ganze Reihe solcher Figuren hellenistischer bis kaiserzeitlicher Datierung zu stellen, die abgesehen vom charakteristisch um den Körper geschlungenen Gewand die Gemeinsamkeit eines grotesk gestalteten Kopfes haben.<sup>790</sup> Die Merkmale sind die bereits von den Philosophenkarikaturen der rotfigurigen Malerei bekannten (**Abb. 18**): ein übergrosser, kahler Kopf, dazu kommen in der Kleinplastik wahlweise eine grosse Nase, grosse Ohren und dicke Lippen.

Das Charakteristikum des Mantels, der in der Regel über die rechte Schulter auf die linke Seite geführt wird und den rechten Arm fest umschliesst und an die Brust bindet, während der linke Arm etwas mehr Bewegungsfreiheit hat, findet sich als Attribut des Redners seit dem 5. Jh. v. Chr. Die Gruppe der Redner und Intellektuellen wurde nachweislich schon früh Opfer von Spott durch eine karikaturhafte Darstellung. Als Beispiel sei hier erneut das Bildnis von Äsop und dem Fuchs herangezogen, auf dem der Dichter, der sich mit dem Tier im Gespräch befindet, einen in der Art des Redners umgelegten Mantel trägt. (**Abb. 19**) Spätere Beispiele einer karikierten Form dieser Bevölkerungsgruppe kommen wie erwähnt aus der Kleinplastik und verwenden zur Verzerrung des Vorbildes weitere physiognomische Mittel, die die Figur als träge (grosses Gesicht), dumm (dicke Lippen, grosse Ohren) oder unverschämt (spitzer Schädel) kennzeichnen. Erkennungsmerkmal der Zielfigur bleibt der Mantel; um die Wirkung zu verstärken, konnte dem noch eine Schriftrolle hinzugefügt werden. Der Eselskopf, der unserer Rednerfigur aufgesetzt wurde, ist die Umsetzung der physiognomischen Verzerrung durch das Symbol des Tieres selbst, von dem die anderen Beispiele lediglich einzelne Kennzeichen verwenden. Die Gestalt des Esels scheint in diesem Fall besonders

<sup>786</sup> Ein Beispiel aus der Vasenmalerei findet sich in Paris (Louvre G 222), datiert um 480 v. Chr. Es handelt sich um eine attische Halsamphore des Harrow-Malers, der einen vollständig in einen Mantel gehüllten Mann auf einem Podium zeigt.

<sup>787</sup> H 24 cm. London (BM 1861,1127.23), Herkunft: Kyrene.

<sup>788</sup> Vgl. Goette 1990, 20 f. 102.

<sup>789</sup> Mango 2006, 28. Taf. 6, 1–4 (Inv. 4997). Bulla und Schreibtäfelchen sind in diesem Fall als zusätzliche karikierende Elemente zu sehen.

<sup>790</sup> Die Schriftrolle ist dabei nicht zwingend vorhanden, siehe von Gonzenbach 1995, 184 Abb. 60, 2. 185 Abb. 61, 1–5.

sinnvoll, wurden doch namentlich die dicken Lippen und die grossen Ohren sowie das grosse Gesicht unter Bezugnahme auf dieses Tier als Charakteristika für Trägheit und Dummheit festgelegt.<sup>791</sup>

#### A.1.2 und A.1.3 Schreiberlinge

A.1.2: Terrakotta, H 15.3 cm, B 7.29 cm, T 6.64 cm, matrizengeformt. London (BM 3778), Datierung: 3.–2. Jh. v. Chr. Herkunft: Fayum.

D. M. Bailey, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum IV: Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt* (London 2008), 188 Taf. 142.

A.1.3: Terrakotta, H 8.13 cm, B 2.9 cm, T 2.75 cm, matrizengeformt. London (BM 3779), Datierung: 1. Jh. v. Chr. Herkunft: Kairo.

D. M. Bailey, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum IV: Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt* (London 2008), 188 Taf. 142.

Das *volumen* als Merkmal erscheint auch bei **A.1.2**, einem Affen, der, mit einem *cucullus* bekleidet, auf einem Sessel mit leicht konkaver, geschwungen abschliessender Lehne sitzt und auf einer Unterlage auf seinen Knien eine offene, über das rechte Bein fallende Schriftrolle liegen hat. (**Abb. 35**) Die linke Hand hat, soweit heute noch ersichtlich, die Rolle gehalten, während er mit der rechten im Begriff ist, etwas darauf zu schreiben. Der Affe hat sich die Kapuze über den Kopf gezogen und scheint konzentriert auf seine Arbeit zu blicken. Zwischen den Beinen ist das herabhängende Geschlechtsteil sichtbar. Die Terrakottafigur ist vollständig erhalten.

Der thronartige Stuhl mit der hohen, geschwungenen Lehne lässt an die Sessel der hellenistischen Philosophenstatuen denken, wie sie von den Vertretern der grossen Schulen aufgestellt wurden. Der Torso der Sitzstatue des Epikur<sup>792</sup> ist auf einem Thron mit hoher Lehne und Löwenfüssen dargestellt, der die Bedeutung des Denkers und seine führende Stellung innerhalb der Schule versinnbildlicht. (**Abb. 36**) Auch für **A.1.2** gibt es zudem Vergleichsbeispiele in der Kleinplastik, die bereits eine karikierende Verzerrung aufweisen. Aus Olympia stammt die Terrakottafigur eines Gelehrten, der, in einem Sessel sitzend, die Füsse auf einem Schemel, seinen übergrossen Kopf mit der rechten Hand aufstützt.<sup>793</sup> Formal noch näher kommt unserem Stück eine Terrakotte aus Colchester,<sup>794</sup> datiert ins 1. Jh. n. Chr. (**Abb. 37**) Auf einem Sessel mit hoher Rückenlehne sitzt ein über ein aufgerolltes *volumen* gebeugter Mann, dessen Bekleidung mit Tunika und Toga auf einen freien römischen Bürger deutet. Die mit der Unterlage auf seinen Knien liegende Schriftrolle entspricht jener unseres Beispiels, sie wurde offenbar zusammen mit den aufgestützten Armen separat geformt und angesetzt.<sup>795</sup> Die Figur scheint denn auch eher am Lesen als am Schreiben zu sein. Der grosse, kahle Kopf mit den

<sup>791</sup> Aristot. phgn. 811 a 24–26 (Lippen); phgn. 811 b 9 f. 812 a 10 (Ohren). Der Anonymus Latinus nennt in seiner physiognomischen Schrift auch den grossen Kopf als Merkmal für die „dieser Tiergattung entsprechenden Menschen“, vgl. Vogt 1999, 436. Der spitze Schädel hingegen, der auf Unverschämtheit hinweist, ist dem Vorbild der Raubvögel zu entnehmen: Aristot. phgn. 812 a 8 f.

<sup>792</sup> Athen (Ethniko Museo M 888). Datierung des Bronzeoriginals um 270 v. Chr. Herkunft: Athen. Andreae 2001, 77 Abb. 35.

<sup>793</sup> Das Stück ist ins späte 3. oder die erste Hälfte des 2. Jh. v. Chr. zu datieren und stammt aus Alexandria, siehe Himmelmann 1983, 44 f. Taf. 30.

<sup>794</sup> von Gonzenbach 1995, 172 Abb. 54, 3 Taf. 143, 1; von Gonzenbach 1986, 63 f. (Colchester-Mus. 1132).

<sup>795</sup> Vgl. von Gonzenbach 1995, 172.



abstehenden Ohren ist deutlich überzeichnet; auch er wurde getrennt gearbeitet und vor dem Brennen an den Körper gefügt. Wie von Gonzenbach nachgewiesen hat, wurde derselbe Groteskenkopf auch auf andere Figuren desselben Fundkomplexes aufgesetzt.<sup>796</sup>

Auf einer hellenistischen Terrakotta-Gruppe im British Museum,<sup>797</sup> erhalten als Matrise, sind ebenfalls zwei Figuren mit Schriftrollen auf den Knien zu sehen. (**Abb. 38**) Die menschliche Gestalt in der Mitte trägt eine Chlamys und wird aufgrund der am Kopf angesetzten Flügelchen und des Diadems als Hermes identifiziert. Er hält die aufgerollte Schriftrolle mit der linken und schreibt darauf mit einem deutlich erkennbaren Schreibwerkzeug in seiner rechten Hand. Flankiert wird der Gott von zwei Affen, von denen jener zu seiner Linken ebenfalls eine offene Rolle auf seinen Knien liegen hat, allerdings ohne darauf zu schreiben. Um den Hals trägt er eine Kette mit drei grossen, runden Anhängern. Der Affe rechts von Hermes ist nicht wie die beiden anderen Figuren sitzend, sondern stehend dargestellt, mit einem langen Geschlechtsteil zwischen den Beinen. Er hat beide Arme angewinkelt und presst mit der linken Hand ein Objekt an seinen Oberkörper, das schwierig zu identifizieren ist, aber ein Schreibtäfelchen sein könnte. Über seinen Kopf gezogen trägt er eine Kapuze, deren Kragen spitz auf seine Brust fällt. In seiner Haltung gleicht er **A.1.3**<sup>798</sup> (**Abb. 39**), einem stehenden, frontal ausgerichteten kleinen Affen aus Terrakotta der mit seinem angewinkelten linken Arm ebenfalls einen leider nur schlecht erkennbaren Gegenstand an seine Brust drückt. Der rechte Arm ist nicht erhalten und wurde vielleicht erst nach dem Brand separat eingefügt. Auch er trägt einen *cucullus*, dessen Zipfel seinen ganzen Oberkörper und den oberen Teil seines Geschlechtsteils bedeckt.

Der von **A.1.2** und **A.1.3** sowie dem Vergleichsbeispiel im British Museum getragene *cucullus* war genau genommen kein Mantel, sondern eine Kapuze mit einem grossen Kragen, der die Schultern bedeckte und u- oder v-förmig auf der Brust lag, je nachdem, wie man den Kragen drapierte und aus welchem Material er bestand.<sup>799</sup> Als solches war er, da er die Arme frei liess, die typische Bekleidung

---

<sup>796</sup> Dabei handelt es sich um einen liegenden Zecher und einen stehenden Mimen-Schauspieler. Ebenso konnte auch der ‚Gelehrtenkörper‘ mehrfach verwendet werden, da die Arme mit dem Tablett und der Schriftrolle ebenfalls nachträglich angebracht wurden, vgl. von Gonzenbach 1995, 173. Taf. 38, 6–8.

<sup>797</sup> H 17.3 cm, B 15.6 cm. London (BM 3335), Datierung: 3. Jh. v. Chr. Herkunft: Ägypten. Bailey 2008, 98 Taf. 60.

<sup>798</sup> Ein identisches Exemplar befindet sich in Cordoba, siehe E. Pons Mellado, La colección egipcia de la Real Academia de Córdoba (legado Blanco Caro) (Cordoba 1998), 117 No. 1981/1/225. Datierung: „Périodo Greco-romano“. Ein weiteres ist im ägyptischen Museum in Kairo (CG27330), siehe Boutantin 2014, 358, Nr. 244.

<sup>799</sup> Vgl. Goldman 1994, 229: „The cucullus is a variant of the hooded paenula, but it seems to be a close-fitting short cape extending only over the shoulders or at most to the waist. Representations on sarcophagi show figures of shepherds or hunters wearing the cucullus. The cucullus has a peaked hood like that of the paenula. Its design seems to recommend it as extra protection from rain or cold weather. Some-times it is shown closed in front and would have had to have been put on over the head; sometimes it is open in front and would have been held together by brooch, fibula, clasp, or string tie.“ Zwischen cucullus und paenula wird in der Literatur oft nicht deutlich unterschieden: „È il caso del cucullus latino, termine con cui si indicava il berretto, arrotondato o terminante a punta, che avvolgeva la testa lasciando appena intravedere il viso, ma anche – e più spesso – l’insieme capuccio-mantello che copriva solo le spalle o arrivava fino a terra.“ D’Ambrosio 1992–1993, 179 f. Das Charakteristikum des *cucullus* scheint mir die Bewegungsfreiheit der Arme gewesen zu sein, ein Faktum, dass bei der teilweise eng geschnittenen *paenula* nicht gegeben war und auch als hinderlich angesehen wurde, siehe Kolb 1973, 81.

der Sklaven<sup>800</sup> und Arbeiter, aber auch der Soldaten und Reisenden, wenn das Wetter es nötig machte. Auf dem Adlocutio-Relief des Konstantinsbogens (**Abb. 40**) sind ganz links zwei Personen mit dem *cucullus* zu sehen; bei jener rechts ist die Kapuze gut zu erkennen. Auch das etwas weiter rechts stehende Kind und der Erwachsene hinter ihm scheinen das Kleidungsstück zu tragen, während die übrigen Personen mit der längeren *paenula* bekleidet sind. Auch wenn der *cucullus* als typisch römisches Bekleidungsstück gelten kann, war seine Verbreitung gross, und sein Ursprung ist nicht eindeutig geklärt.<sup>801</sup>

Die Elemente Affe, Schriftrolle/Diptychon und *cucullus* begegnen in diesen allesamt aus Ägypten stammenden Beispielen in verschiedenen Kombinationen, die alle auf die Verbindung des Affen mit der Tätigkeit des Schreibens und Lesens hinweisen. Diese Assoziation hat ihren Ursprung zum einen wohl in der ägyptischen Religion, die Thot, den Gott der Schrift, auch in der Gestalt des Affen verehrte. Dass Hermes, der als synkretistische Figur des Trismegistos mit Thot gleichgesetzt wurde, zwei Affen als Schreibgehilfen zur Seite gestellt werden, ist deshalb nicht weiter erstaunlich. Gängige ägyptische Thot-Darstellungen, in mannigfacher Statuettenform erhalten, folgen allerdings einer anderen Ikonographie. Seine Affengestalt ist der Pavian, der sich mit der Mähne und der typischen ‚Hundeschnauze‘ deutlich von den hier verwendeten Affen unterscheidet, die vielmehr zu den Makaken, wahrscheinlich zu den in Nordafrika und Europa heimischen Berberaffen, gehören.<sup>802</sup> Die vorwiegend positive Wahrnehmung des Affen durch die Ägypter wurde weder von den Griechen noch von den Römern geteilt. In den physiognomischen Schriften gilt er im Gegenteil als Beispiel für Bössartigkeit, Hinterlist, Kleinmütigkeit und Dummheit.<sup>803</sup> Als Schimpfwort und in Sprichwörtern wird dieser Wahrnehmung vielfach Ausdruck gegeben.<sup>804</sup> Mehrere Autoren überliefern uns zudem seinen Ruf als hässliches Tier: Der Affe wurde als die Karikatur des Menschen schlechthin gesehen.<sup>805</sup> Hier werden mit der Affengestalt also vielmehr die physiognomischen Kennzeichen der dicken Lippen für Dummheit, der tiefliegenden Augen für Kleinmütigkeit und der Magerkeit für Bössartigkeit auf den karikierten Menschen übertragen. Der *cucullus*, im Normalfall für körperliche Tätigkeiten im Freien gedacht und oft von Sklaven getragen, ist in unseren Beispielen das einzige Kleidungsstück des Tieres, das mit den Attributen der Schreib- oder Lesetätigkeit bedacht wurde und, im Falle von **A.1.2**,

---

<sup>800</sup> Die Kleidung allein erlaubt es in der Regel nicht, einen Sklaven eindeutig zu identifizieren, da sie sich nach der Funktion, nicht nach dem Status richtete, vgl. Schumacher 2001, 71 f.; Himmelmann 1971, 43. Hier wie auch bei den folgenden vergleichbaren Beispielen ist daher immer eine mit der Kleidung verbundene Tätigkeit gemeint, die gegebenenfalls von Sklaven, aber auch von anderen Personen niederen Ranges ausgeübt werden konnte und so den Status der Person zumindest eingrenzend bestimmt, siehe auch unten V.2.2.1.

<sup>801</sup> D’Ambrosio 1992–1993, 180 f. 194; Deonna 1955, 9 f. Auch Telephos und der ägyptische Harpokrates, beides kindliche Götter, sind in den *cucullus* gekleidet, siehe Deonna 1955, 38–42 Abb. 7–9 bzw. 73–78 Abb. 20 f.

<sup>802</sup> Beispiele von Thotstatuetten: Paris (Louvre E 17496 und E 14206). Terrakotten von sitzenden Affen mit der Mondscheibe auf dem Kopf wurden beispielsweise als Lampen verwendet, vgl. Voegtli 2010, 33.

<sup>803</sup> Aristot. phgn. 810 b 3 f. 811 a 25 f. 811 b 9 f. 19 f. 22. Polemon phgn. 2, 21 b erwähnt ausserdem seine Gelehrigkeit und Gabe der Nachahmung, nennt ihn aber auch einen „Hurenbock“.

<sup>804</sup> Vogt 1999, 422; Faust 1969, 90–92.

<sup>805</sup> Aristot. top. 3, 2, 177 b 17 f.; Athen. 14, 613 D; Anon. lat. phgn. 124; Semonides fr. 7, 71–82 West. Semonides beschreibt an dieser Stelle seines ‚Weiber-Jambus‘ die hässliche und bössartige Affenfrau, über die sich alle lustig machen.

in einem Sessel sitzt, der gemeinhin von Gelehrten und Lehrern bei ihrer Tätigkeit benutzt wurde.<sup>806</sup> Der bewusst erzeugte Kontrast verstärkt das Abweichen von der Norm und weist mit der Kleidung gleichzeitig auf eine niedrige Bevölkerungsschicht hin. Aus schriftlichen Quellen ist bekannt, dass man den Sklaven eine spezielle Art des schnellen Schreibens – Stenographie – beibrachte, damit sie Diktate aufnehmen konnten.<sup>807</sup> Als Teil der griechischen und römischen Kultur wird sich das Bild des Affen auch in Ägypten verändert haben, so dass die Wahrnehmung zumindest der einzeln dargestellten Tiere **A.1.2** und **A.1.3** jene einer Verzerrung des Sklaven als dummer, aber auch hinterlistiger Schreiberling gewesen sein dürfte. Für die Gruppe um Hermes, die bewusst nicht unter die als Tierkarikaturen besprochenen Stücke aufgenommen wurde, erscheint mir eine solche Deutung wegen des kultisch-mythologischen Umfeldes in Ägypten eher unwahrscheinlich.

#### A.1.4 Schulklasse

A.1.4: Terrakotta (Lampe), H 12.5 cm, B 10.5 cm, matrizengeformt. Paris (Louvre Ca 661), Datierung: 1. Jh. v. Chr.–1. Jh. n. Chr. Herkunft: Ägypten?  
<[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rs\\_display\\_res&langue=fr&critere=Ca+661&operator=AND&nbToDisplay=5&x=81&y=4](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rs_display_res&langue=fr&critere=Ca+661&operator=AND&nbToDisplay=5&x=81&y=4)> (9.11.2014); F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten I–II (Berlin 1903) 411 Abb. 7.

**A.1.4**<sup>808</sup> (**Abb. 41**) vereint in gewissem Sinn den Typus des Gelehrten mit Schriftrolle und jenen des Schreiberlings mit dem Wachstäfelchen. Auf einem vollständig erhaltenen Lampenrelief aus Terrakotta im Louvre sitzt eine eselsköpfige Figur auf einem Sessel mit hoher Rückenlehne, die Füße auf einen Schemel gestellt. Sie trägt Tunika und Toga und hält in der rechten Hand, die auf dem Oberschenkel ruht, eine Schriftrolle. Mit der linken greift sie sich an die Gewandfalte der Toga.<sup>809</sup> Der Kopf ist nach links gerichtet, auf einen neben ihr stehenden Affen, der mit beiden Armen einen Gegenstand links von sich auf der Höhe seines Kopfes hält. Auch er ist leicht nach links gewandt, wo sich wiederum eine sechsköpfige Gruppe von aufrecht sitzenden, frontal ausgerichteten Affen befindet, je zu dritt aufgereiht in zwei Reihen. Auf den Knien halten sie alle denselben Gegenstand wie der stehende Affe, wobei hier ersichtlich wird, dass es sich um Diptycha handelt. Die sitzenden Affen sind mit einer Tunika bekleidet, die ihnen bis zu den Füßen reicht. Auch rechts der eselsköpfigen Gestalt befinden sich zwei Tiere: Auf der Höhe des Esels ist ein weiterer stehender Affe zu erkennen, der sein Diptychon vor der Brust zu halten scheint. Direkt unter ihm befindet sich eine tierhafte Gestalt mit einer langen Schnauze, deren Natur schwer zu bestimmen ist.<sup>810</sup>

---

<sup>806</sup> Wissowa 1890, 6.

<sup>807</sup> Schumacher 2001, 213 f.

<sup>808</sup> Die Funktion als Lampe ist für Wissowa 1890, 10 ebenso wie für Winter 1903, 411 nicht gegeben.

<sup>809</sup> Auch wenn der Verlauf der Falte nicht der typischen Anordnung des Togabauses entspricht, der normalerweise auf der linken Seite zu liegen kommt, scheint mir diese Deutung wahrscheinlicher als jene des Katalogeintrages vom Louvre, die angibt, dass die Figur einen Stock in der Hand halte, vgl. auch Wissowa 1890, 3.

<sup>810</sup> Wissowa erkennt auch in diesem Tier einen Affen, während Helbig darin offenbar einen Bären gesehen hat, vgl. Wissowa 1890, 4.

Die Figur des Lehrers in dieser Gruppe entspricht in Kleidung und Körperhaltung weitgehend dem Stück A.1.1. Die Platzierung auf dem hohen Stuhl hat er mit A.1.2 bzw. den entsprechenden Vergleichsbeispielen gemein. Die auffengestaltigen Schüler tragen als einziges Attribut ihre Schreibtäfelchen, jene die sitzen ausserdem ihre Bekleidung. Zum Vergleich sei hier die Schulszene auf dem Grabrelief aus Neumagen angeführt.<sup>811</sup> (Abb. 42) Die Gruppe von zwei Schülern und einem Lehrer sitzt, in lange Gewänder gekleidet, in Sesseln mit hohen Rückenlehnen; der Stuhl des Lehrers steht zudem auf einer Plinthe, auf der er die Füße platzieren kann. Die Stühle werden zur Lese- bzw. Lehrtätigkeit verwendet; im Gegensatz zu den Schülern auf dem Neumagener Relief wird auf unserem Beispiel deshalb wohl das Schreiben unterrichtet und nicht das Lesen oder Rezitieren, das zur *grammaticus*-Ausbildung der älteren Schüler gehörte. Der auf dem Grabrelief rechts abgebildete, stehende Knabe trägt in seiner Hand eines oder mehrere zusammengebundene Wachstäfelchen. Er scheint zu der Gruppe hinzu zu stossen, um seinen Unterricht im Schreiben zu erhalten. Sicher handelt es sich hier um den Privatunterricht in einer vermögenden Familie durch einen Hauslehrer, welcher die verschiedenen Kinder des Haushaltes unterrichtet. Die im Vergleich dazu grosse Gruppe von Schülern auf A.1.4 lässt hingegen darauf schliessen, dass ein Beispiel von öffentlichem Unterricht wiedergegeben ist, wie er in Rom schon in republikanischer Zeit üblich war.<sup>812</sup> Wer es sich leisten konnte, liess seine Kinder allerdings immer von einem Privatlehrer unterweisen; der Grammatikunterricht der älteren Kinder blieb wohl auf die sozial besser gestellten Schichten beschränkt. Dementsprechend waren Lehrer der öffentlichen Elementarschule wenig angesehen und schlecht bezahlt. Die Tätigkeit wurde zudem vorwiegend von Freigelassenen und anderen Mitgliedern der Unterschicht ausgeübt. Beschimpfungen in Form von Graffiti geben vom schlechten Ruf der Lehrer Zeugnis, welche häufig auch des unmoralischen Verhaltens verdächtigt wurden.<sup>813</sup> Die Physiognomie des Esels scheint zur Karikierung der Lehrerfigur also geeignet, wenn man bedenkt, dass neben den bereits erwähnten Kennzeichen der Dummheit, des Stumpfsinns<sup>814</sup> und der Trägheit das Tier auch als lüstern und unverschämt galt.<sup>815</sup> Die als Affen wiedergegebenen Schüler, auch sie tendenziell weniger vermögenden Gesellschaftsschichten angehörig, werden demgegenüber ebenfalls als dumm, aber auch als böseartig und übeltäterisch charakterisiert.

#### A.1.5 Schüler

A.1.5: Terrakotta, H 7.1 cm, matrizengeformt. Datierung: graeco-römisch. Herkunft: Ägypten.

P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet* (Paris 1921), 150 Taf. 51 Nr. 409.

<sup>811</sup> Trier (Rheinisches Landesmuseum RD 1956.46), Datierung 180–185 n. Chr. Die Stühle der Schüler ruhen auf kleinen, runden Holzfüssen.

<sup>812</sup> Vgl. Christes u.a. 2006, 101–104. 106. Als staatliche Einrichtung begann sich die Schule allerdings erst in der Kaiserzeit auch in die Provinzen zu verbreiten.

<sup>813</sup> Vgl. Christes u.a. 2006, 106 f.

<sup>814</sup> Aristot. *phgn.* 811 b 30 f. 812 a 8.

<sup>815</sup> Anonym. *lat. phgn.* 119. *Polem. phgn.* 2, 22 b. Siehe auch Vogt 1999, 436. Ein von Gellius überliefertes Sprichwort aus einem Stück von Menander sagt von einer hässlichen Frau, sie sei „ein Esel unter Affen“ (*Gell.* 2, 23, 9).

**A.1.5**, eine Terrakottafigur, zeigt ebenfalls zwei mutmassliche Schüler auf einer nicht näher bestimmbaren Basis, in lange Mäntel gehüllt<sup>816</sup> und mit der Schreibtafel vor dem Körper. (**Abb. 43**) Unter den Gewändern schauen die nur grob gearbeiteten Füße hervor, die tierischer Natur zu sein scheinen. Der Schüler rechts lässt aufgrund der unter der Kleidung angedeuteten Knie eine sitzende Haltung vermuten; ob das gleiche auch für seinen Nachbar gilt, ist schwer zu sagen. Auch ist bei ihm zu erkennen, dass er die Tafel mit seinen Händen oder Pfoten vor sich hält, während der Schüler links das aufgeklappte Diptychon nicht frontal, sondern etwas nach links verschoben trägt, ohne dass genau ersichtlich wäre, wie. Die Köpfe der beiden sind jene von Ratten oder Mäusen. Das Merkmal des langen Gewandes sowie die Tatsache, dass zwei identisch gestaltete Figuren nebeneinander auftreten, lässt sie mit einiger Sicherheit dem Umfeld der Schule zuordnen, auch wenn andere Hinweise darauf fehlen und weitere Details leider schlecht zu erkennen sind. Eine sehr ähnliche Darstellung von zwei Schülern befindet sich in Istanbul.<sup>817</sup> (**Abb. 44**) Die ins 3. Jh. n. Chr. datierte Terrakotte zeigt zwei Kinder, ein Mädchen und einen Jungen, die nebeneinander auf einer Bank sitzen. Der Junge ist mit einer kurzen Tunika, vergleichbar jener der Schüler von **A.1.4**, bekleidet, während das Mädchen einen Chiton und ein Himation trägt. Beide halten auf ihren Knien die aufgeklappten Diptycha, das Mädchen hat die Hände darauf gelegt. Ein weiteres Beispiel ist ein einzelner sitzender Schüler mit auf geklapptem Schreibtäfelchen in Berlin, erworben in Kairo.<sup>818</sup> Er trägt eine lange Tunika mit einem Längsstreifen in der Mitte und entspricht damit in der Bekleidung den beiden Schülern von **A.1.5**. Die Charakteristika der Maus oder Ratte, die unseren Schülern gegeben wurden, sind, wie gleich noch ausgeführt werden wird, vor allem jene des Diebes und Emporkömmlings. Als Ergänzung können in diesem Fall weitere Eigenschaften hinzugezogen werden, die Polemon in seiner Physiognomie für dieses Tier aufzählt: Mäuse sind nicht nur Diebe, hinterhältig und schmutzig, sondern unter anderem auch verspielt und vergesslich.<sup>819</sup>

#### A.2.1 Togatus

A.2.1: Bronze, H 4.6 cm. Paris (Bibliothèque Nationale), Datierung: römisch. Herkunft: Rom.  
E. Babelon – J. A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1895), Nr. 984.  
J. Babelon, *Choix de Bronzes de la collection Caylus, donnée au Roi en 1762* (Paris 1928), 47 Nr. 22 Taf. 13.

Einen weiteren Rattenkopf finden wir bei **A.2.1**, einer Bronzefigur in der Bibliothèque Nationale in Paris. (**Abb. 45**) Die aufrecht stehende, leicht nach links gewandte Figur ist vollständig erhalten und zeigt eine mit Tunika und Toga bekleidete Person, die sich die rechte Hand auf die Brust an den

<sup>816</sup> Zu den langen Gewändern der Schüler gibt es auch Beispiele in der rotfigurigen Vasenmalerei: Berlin, (Antikensammlung 2285 ‚Durisschale‘) und Baranello (Mus. Civico 85), siehe Schulze 1998, Taf. 4. Allerdings dürfte es sich bei unseren Schülern um lange Tuniken handeln.

<sup>817</sup> Istanbul (Sadberk Hanim Museum SHM 6891-HK 2362). Kepçe – Gerçeker 2011, 214 Nr. 127. Nr. 128 auf der Seite daneben zeigt eine sitzende Figur in einem hohen Lehnstuhl, bekleidet mit Chiton und Himation, die das Schreibtäfelchen aufgeklappt auf den Knien sowie mit der linken Hand eine Schriftrolle vor der Brust hält. Sie wird als Mann bezeichnet, erinnert aber stark an die Schülerdarstellungen des Reliefs aus Neumagen.

<sup>818</sup> Berlin (Ägyptisches Museum 8956). Weber 1914, 225 Nr. 394 Taf. 36. Keine weiteren Angaben zur Datierung.

<sup>819</sup> Polem. phgn. 2, 22 a.

Togabausch gelegt hat, während die linke eine Schriftrolle hält. Der Körper ist deutlich als menschlich erkennbar, der Kopf hingegen ist tierisch.<sup>820</sup>

Vergleichsbeispiele mit der entsprechenden Handhaltung und Schriftrolle finden sich in der Grossplastik sowohl des ersten als auch des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts.<sup>821</sup> (Abb. 46) Wie nach dem Umbobausch zu schliessen ist, trägt A.2.1 über der Tunika die Toga nach der Art der frühen und mittleren Kaiserzeit. Die Kleinplastik kennt den Typus ebenfalls, sei es mit oder ohne Schriftrolle, wobei hier die frühe Form der *toga exigua* häufiger auftritt.<sup>822</sup> Zum Teil sind auch karikierte Formen, vergleichbar den bereits behandelten Gelehrtenstatuetten, vorhanden. Ein Beispiel im British Museum,<sup>823</sup> (Abb. 47) datiert ins 1. Jh. n. Chr., zeigt einen mit Tunika und Toga bekleideten, schmalen Mann, der mit leicht hängenden Schultern dasteht. Sein rechter Arm hängt entlang des Körpers hinunter, während er mit dem angewinkelten linken Arm eine Schriftrolle vor dem Körper hält. Das Gesicht ist mit einem kahlen Kopf, abstehenden Ohren und einer grossen Nase als überzeichnete Darstellung des ‚Togatus mit Schriftrolle‘ gekennzeichnet, der auch in unserer Figur erkennbar ist.

Die Bedeutung der Ratte, deren Charakteristika hier offenbar verwendet wurden, um die Gestalt des römischen Bürgers zu verspotten, ergibt sich nicht unmittelbar aus der physiognomischen Literatur. Erwähnt wird bei Polemon die Maus, die er als boshaft, schmutzig und diebisch, aber auch als verspielt und vergesslich beschreibt.<sup>824</sup> Mäuse und Ratten scheinen bis zu einem gewissen Grad als identisch empfunden worden zu sein; das griechische Wort *μῦς* kann sowohl mit Maus als auch mit Ratte übersetzt werden, und dasselbe scheint für das lateinische *mus* zu gelten.<sup>825</sup> Äsop überliefert verschiedene Fabeln zu den Ratten, darunter die bekannte Geschichte vom Krieg zwischen Ratten und Katzen. Dabei wählen die Soldaten der Ratten, da sie genug haben von den wiederholten Niederlagen gegen die Katzen, neue Feldherrn aus ihren eigenen Reihen. Diese setzen sich, um als Anführer erkennbar zu sein, grosse Hörner an ihre Helme. Als das Heer der Ratten jedoch nach einer weiteren Niederlage fliehen muss, passen die Feldherrn mit ihrer Kopfbedeckung nicht durch die Löcher des Baus und werden von den Feinden gefangen und gefressen.<sup>826</sup> Daraus zieht Äsop den Schluss, dass Ruhmsucht ins Verderben führt. Für Phaedrus, bei dem sich dieselbe Erzählung unter dem Titel *pugna murium et mustellarum* („Kampf der Ratten und der Wiesel“) findet, heisst dies vielmehr, dass bei einem unglücklichen Ereignis die Ersten im Volk am meisten betroffen sind, während die kleinen Leute ihm leichter entkommen.<sup>827</sup> Den Ruf des diebischen Wesens, das von der Nahrung anderer lebt,

---

<sup>820</sup> Ein ähnliches Stück, gefertigt aus Terrakotta, ist bei G. Libertini, *Centuripe* (Catania 1926) 136 Taf. 39 Nr. 6 abgebildet.

<sup>821</sup> Goette 1990, 113 Taf. 4, 5 (Nr. A d 5) und 141 Taf. 30, 1 (Nr. C a 2). Zu den Datierungen siehe auch ebenda 20. 54–56.

<sup>822</sup> Vgl. von Gonzenbach 1995, 187 f. Abb. 63.

<sup>823</sup> London (BM 1966, 7.25.1), Herkunft: Campanien. R. A. Higgins, *Archaeological reports* 13, 1966–67, 49 f. Abb. 9; von Gonzenbach 1995, 184 Abb. 60, 2.

<sup>824</sup> Polem. phgn. 2, 22 a.

<sup>825</sup> Siehe Liddell – Scott – Jones 1996, 1155 und P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary* (1982), 1148.

<sup>826</sup> Aesop. 165.

<sup>827</sup> Phaedr. 4, 6.

werden sich die Ratte und Maus geteilt haben. Dazu passt eine weitere Fabel bei Horaz, die berichtet, wie eine Stadtmaus (oder –ratte) eine Landmaus zu sich nach Hause einlädt, um ihr, die sich sonst nur von Weizen und Gras ernährt, die reichhaltigen Nahrungsgründe des Stadtlebens vorzuführen. Aber noch bevor das Festessen in einer Vorratskammer so richtig beginnen kann, kommt überraschend ein Mensch herein, und die erschrockenen Tiere müssen sich verstecken. Nachdem dies noch ein zweites Mal passiert, zieht die Landmaus es vor, nach Hause zurückzukehren, wo sie zwar nur eintönige Nahrung findet, aber dafür auch nicht um ihr Leben fürchten muss.<sup>828</sup> Ein Ring im British Museum setzt das Thema des diebischen Nagers ins Bild (**Abb. 48**): Eine Ratte – diesmal an ihrem langen, dicken Schwanz eindeutig zu identifizieren – ist stehend an eine ionische Säule gefesselt. Aus ihrem Maul hängen zwei Kornähren, für deren Diebstahl, so könnte man meinen, sie hier bestraft wird.<sup>829</sup> Die Togati-Statuetten aus Ton sind gemäss von Gonzenbach vor allem im Umfeld der Freigelassenen zu verorten, die damit, ähnlich der Darstellungen auf den Grabmälern, ihren neu gewonnenen Status betonen: Toga und Schriftrolle<sup>830</sup> dienen in diesem Fall als sichtbare Zeichen des römischen Bürgerrechts und werden bewusst zur Schau gestellt. Die Kleinplastik war für eine weniger kaufkräftige Schicht eine erschwingliche Möglichkeit, diesem Repräsentationsbedürfnis nachzukommen.<sup>831</sup> Das Stück **A.2.1**, gefertigt aus Bronze, drückt durch den Rattenkopf den Minderwert des Diebes oder auch des Emporkömmlings aus, der einer Bevölkerungsgruppe, vielleicht jener der Freigelassenen, nachgesagt wurde; das Bild der Ratte als Dieb passte dazu genauso, wie jenes der ruhsüchtigen Anführer des Ratten- oder Mäuseheeres aus der Fabel.

#### A.2.1.1 Zur Frage der Maske

Der Katalog der Bibliothèque Nationale bezeichnet unsere Figur als „Acteur comique avec une tête de rat“. Die Frage der Theatermaske ist bei Figuren, die den Kopf eines Tieres, aber den Körper eines Menschen haben, evident und soll an dieser Stelle exemplarisch behandelt werden. In der Komödie und dem Satyrspiel waren Tiere, wie bereits zur Sprache kam, durchaus präsent.<sup>832</sup> Dies betrifft, von den Satyrn abgesehen, in erster Linie die Tierchöre der Alten Komödie, die gemäss den bildlichen Quellen nicht nur am Kopf, sondern am ganzen Körper als Tier verkleidet waren. Es fehlen jedoch eindeutige Hinweise darauf, dass darüber hinaus bestimmte Tierpersönlichkeiten mit entsprechenden

<sup>828</sup> Hor. sat. 2, 6, 80–117.

<sup>829</sup> London (BM GR 1854,0519.147), datiert zwischen 300 v. und 300 n. Chr. Boardman 2001, 300 Taf. 751. Die vermutliche Herkunft aus Alexandria liesse eine weitergehende Interpretation der Ratte als Personifikation von Ägypten als der Kornkammer des römischen Reiches, aber auch von Rom als dem Profiteur dieses Reichtums zu.

<sup>830</sup> von Gonzenbach 1995, 169. Hainzmann 1991, 128 ist, namentlich was die privaten Grabdenkmäler betrifft, gegen eine symbolische Deutung und will in der Schriftrolle das *signum* des schreibenden Beamten sehen, während Walde-Psenner 1991, 112 eine „symbolische Darstellung von Befehlsgewalt, Macht, Würde, Befugnis“ vorschlägt. Bei der in **Abb. 46** gezeigten grossplastischen Statue handelt es sich laut Davies 2010, 61 um M. Ulpius Crotonensis, den Sohn eines Freigelassenen.

<sup>831</sup> von Gonzenbach 1995, 169. 188.

<sup>832</sup> In der Tragödie spielten Tiere keine Rolle. Zum kultischen Gebrauch der Maske siehe oben II.3.3.

Masken auf den Bühnen präsent waren.<sup>833</sup> Im Maskenkatalog des Pollux für die Neue Komödie, verfasst im 2. Jh. n. Chr., kommen keine Tiere vor.<sup>834</sup> Dies bestätigt das Fehlen von Tiercharakteren im antiken Theater insofern, als sowohl die griechische als auch die römische Komödie mit festgelegten Charaktertypen arbeiteten, die immer wieder auftraten, zum Beispiel ‚der Parasit‘, ‚der Diener‘, ‚der junge Mann‘, ‚der alte Mann‘, ‚die junge Frau‘, ‚die Hetäre‘ usw. Diese Personen kennzeichnete jeweils eine spezifische Maske. Darstellungen von Schauspielern sind deshalb in der Regel recht eindeutig zu erkennen: Während der Alten Komödie gehörten neben der grotesk ausgeformten Maske<sup>835</sup> der ausgestopfte Bauch unter dem kurzen Chiton ebenso dazu wie der umgeschnallte Penis.<sup>836</sup> Zahlreiche Kleinplastiken geben uns davon ein Bild. Die Neue Komödie verzichtete auf diese Utensilien, und auch die Masken waren, mit Ausnahme jener des Sklaven, weniger verzerrt.<sup>837</sup> Dennoch trat auch hier eine ganz bestimmte Auswahl an Persönlichkeiten in Erscheinung; das Personal der Stücke blieb weitgehend unverändert.<sup>838</sup>

Man könnte, wollte man nach Merkmalen der Schauspielerausstattung suchen, die Tunika unseres Togatus stattdessen mit dem Trikot identifizieren, mit dem die Schauspieler unter ihrem Kostüm die Hautfarbe (hell oder gebräunt, je nach Geschlecht und Stand) angaben.<sup>839</sup> Wenn es sich bei dieser rattenköpfigen Figur trotz allem wirklich um einen Schauspieler handelte, müsste die Tiermaske ausserdem, wie alle Theatermasken, eine sichtbare Mundöffnung aufweisen.<sup>840</sup> Die Identität der Statuette bleibt also zumindest fragwürdig. Die Tatsache, dass Grotesken – unter die auch die hier behandelten Tierkarikaturen gezählt werden – oft in die Nähe des Theaters gerückt werden, ist naheliegend.<sup>841</sup> Die Komödie arbeitete mit derselben Dynamik der Verzerrung ins Hässliche und Lächerliche wie andere komische Darstellungsformen der Antike.<sup>842</sup> Die Mittel dazu waren vor allem physiognomischer Natur; durch die Verwendung eines bestimmten visuellen Zeichenrepertoires wurden die bekannten Stereotypen abgerufen: „Die Künstler – Schriftsteller, Dichter, Maler, Bildhauer, Maskenbildner, Schauspieler, Redner – laden durch die schöpferische Synthese von

<sup>833</sup> Vgl. Todisco 2002, 123. Ausnahmen wie die Figur des Tereus in den *Vögeln* des Aristophanes bestätigen in meinen Augen diese Regel.

<sup>834</sup> Bieber 1961, 245. Vgl. Vogt 1999, 102 und Webster u.a. 1995, 6–8 zu den Schwierigkeiten, die mit Pollux als Quelle verbunden sind.

<sup>835</sup> Vgl. Vogt 1999, 68.

<sup>836</sup> Schwarzmeier 2006, 65; Matthies 2006, 74 f.; Green 1994, 36 f.; Bieber 1961, 39

<sup>837</sup> Schwarzmeier 2006, 66; Matthies 2006, 75; Webster u.a. 1995, 1.

<sup>838</sup> Dies galt sowohl für die Stücke des Menander als auch für jene von Plautus und Terenz, siehe oben III.1.2. Auch die Kostümierung war für die römische Komödie weitgehend dieselbe geblieben, vgl. Bieber 1961, 92. 161 f.

<sup>839</sup> In der Neuen Komödie scheint dieser Aspekt nicht mehr vorherrschend, auch wenn das eng anliegende Unterkleid fester Bestandteil der Ausrüstung bleibt, siehe Webster u.a. 1995, 1.

<sup>840</sup> Webster u.a. 1995, 3: „There are few exceptions to the rule that models and pictures of masks connected with the theatre show the mouth open, and normally pierced.“

<sup>841</sup> Vgl. z. B. Mango 2006, 29; von Gonzenbach 1995, 185; Bieber 1961, 247–249. Richter 1913, 152–155 weist auf die mögliche Verbindung von Grotesken und Mimenschauspielern sowie Possenreissern hin, die mit der Theaterform des Mimus – der ohne Masken vorgeführt wurde – vor allem während der römischen Kaiserzeit beliebt waren.

<sup>842</sup> So schreibt Pollux (Poll. 4, 143): „Die Masken der Alten Komödie wurden zumeist den Gesichtern derer, die sie verspotteten, ähnlich gemacht oder wurden ins Lächerliche gezogen.“ (Übersetzung S. Vogt). Siehe auch oben III.2.1.



Physiognomien das Publikum zu deren analytischer Deutung ein, das hermeneutische Code-System von Analyse und Synthese ist aber nur bei einem zeitgenössischen Publikum mit demselben kulturellen Hintergrund annähernd gleich;...“<sup>843</sup> Die Grenzen zwischen der Karikatur und einem festgelegten komischen Typus sind fließend. Das Erscheinen der grotesken Figur auf der Bühne bedeutet im Grunde nur ihre Verallgemeinerung und Verfestigung als Stereotyp und vielleicht auch eine Vergrößerung ihrer Wirksamkeit. Selbst wenn also der Togatus mit Schriftrolle als Bühnenfigur zu sehen wäre, änderte dies nur wenig an seiner Bedeutung, da ihm in jedem Fall eine Verzerrung mit den Mitteln der Tiergestalt zugrunde liegt. Die Frage des Schauspielers ist in Bezug auf alle hier besprochenen Figuren so gesehen vielmehr eine der *Funktion* als eine der *Bedeutung*.

## A.2 Mantelfiguren

A.2.2: Terrakotta, H 10 cm, B 4.2 cm, matrizengeformt. St. Germain-en-Laye (Musée des Antiquités Nationales 7288), Datierung: spätes 1. Jh. n. Chr. Herkunft: Frankreich.

M. Rouvier-Jeanlin, Les figurines gallo-romaines en terre cuite au musée des antiquités nationales, Gallia Supplement 24 (Paris 1972), 351 Nr. 1076.

A.2.3: Terrakotta, H 12.4 cm, B 5.8 cm, T 5.75 cm, matrizengeformt. Frankfurt (Liebieghaus 2400.1676), Datierung: 1./2. Jh. n. Chr. Herkunft: unbekannt.

E. Bayer-Niemeier, Griechisch-römische Terrakotten. Liebieghaus – Museum alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I (Melsungen 1988), 242 Nr. 582 Taf. 102, 3.

**A.2.2** und **A.2.3**, zwei Terrakotten, sind lediglich durch ihre Bekleidung mit einem Mantel als Karikatur gekennzeichnet, was eine Deutung etwas schwieriger gestaltet. **A.2.2 (Abb. 49)** ist ein auf einer nicht weiter definierbaren Erhöhung hockender, frontal ausgerichteter Affe, der beide Hände auf die Knie gelegt hat.<sup>844</sup> Er trägt eine kurze, bis zu seinem Bauch reichende *paenula* mit hochgeschlagener Kapuze, die auch die Arme bedeckt. Auf der hinteren Seite ist entlang des Saumes die Inschrift L(ucius) URBICUS zu lesen. Das Fell ist, soweit sichtbar, auf der Vorder- und Rückseite mit Ritzungen angegeben, und zwischen seinen Beinen ist ein grosses, aufgerichtetes Geschlechtsteil zu sehen. Die Figur ist vollständig erhalten.

Zum Vergleich seien hier zwei aus dem kaiserzeitlichen Norditalien bzw. der Schweiz stammende stehende Terrakottafiguren mit groteskem Kopf genannt, welche einen Mantel mit der Kapuze im Rücken oder auf dem Kopf tragen.<sup>845</sup> (**Abb. 50a+b**) Die Mäntel sind dem unsrigen, aus Frankreich stammenden Stück in diesen Fällen wohl auch aus geographischen Gründen sehr ähnlich, allein die Haltung der Figuren ist eine andere. In Genf befindet sich eine kleine Bronzestatue eines Mannes, gefunden 1872 in einer Grabung auf dem Mont Salève, mit übergrosser Nase und dicken Lippen sowie weit auseinander und tief liegenden Augen, die ausserdem durch seltsame, spitze und unterschiedlich

---

<sup>843</sup> Vogt 1999, 49.

<sup>844</sup> Ein fast identisches Exemplar, bei dem allerdings der Kopf fehlt, fand sich in Alesia, siehe Rabeisen – Vertet 1986, 179 Nr. 283 Taf. 34. Bei Perdrizet ist ein sehr ähnliches, aus dem Fayum stammendes Stück aufgeführt, dessen Mantel sich in der Form nur leicht unterscheidet. Die Kapuze hat er nicht über den Kopf geschlagen, siehe Perdrizet 1921, 145 Nr. 391 Taf. 53.

<sup>845</sup> von Gonzenbach 1995, 186 Abb. 62, 1 Taf. 29, 1. Datierung: 1. Jh. n. Chr. Herkunft: Dorno (I) und von Gonzenbach 1986, 18. 21 Taf. 89, 2. Datierung: 175-200 n. Chr. Herkunft: Augst.

ausgerichtete Ohren gekennzeichnet ist.<sup>846</sup> Vom Oberkörper ist gerade noch soviel erhalten, dass auf dem Rücken die kleine Kapuze des Mantels sichtbar wird. Ein interessantes Beispiel unbekannter Herkunft ist eine vollständig erhaltene Terrakotte in Stuttgart, datiert ins 2.-3. Jh. n. Chr.<sup>847</sup> (**Abb. 51**) Die Gestalt mit groteskem Gesicht hat den *cucullus* über den Kopf gezogen, dessen Kragen wie ein rechteckiger Latz auf seine Brust fällt. Das Material des Mäntelchens scheint in diesem Fall eher steif, es ergibt sich kein Faltenwurf, dafür ist der Rand verbrämt. Darunter trägt er eine lange Tunika, die Hände kommen vor dem Bauch zusammen. Am vorderen unteren Rand der Tunika befindet sich in der Mitte ein grosses Loch: Zur Figur gehörte ein grosser, separat eingesetzter Phallus, der verloren ist. Wie diese Figuren deutlich machen, sind für **A.2.2** auffällig viele Parallelen in Groteskform vorhanden. Von Gonzenbach macht deren Ursprung in hellenistischen Zentren wie Smyrna oder Pergamon aus, von denen uns Beispiele erhalten geblieben sind.<sup>848</sup> Wie zu zeigen sein wird, war die Verzerrung durch die Gestalt des Affen eine ikonographische Variante einer verbreiteten karikaturhaften Darstellung.

Beim Mantel unseres Beispiels handelt es sich um eine kurze *paenula*, eine Art Pellerine, die vorne zugenäht war und die man sich über den Kopf zog. Sie hatte eine Kapuze, aber keine Ärmel, war in der Regel aus Wolle und wurde direkt über der Tunika getragen.<sup>849</sup> Auch wenn griechische Vor- oder Parallelformen wahrscheinlich sind, ist die *paenula* doch ein typisch römisches Kleidungsstück, dass durch alle Schichten und Berufsgattungen im römischen Reich weite Verbreitung fand. Sie war auch als Bekleidung für Sklaven üblich, bis sie im Jahr 382 die Toga als römisches Bürgergewand ablöste. Von diesem Zeitpunkt an war den Sklaven der *cucullus* vorgeschrieben, wie ihn einige der zuvor besprochenen Beispiele tragen.<sup>850</sup> Bis dahin war die Grenze zwischen diesen beiden Kleidungsstücken fließend und variierte je nach Zeit und Region, was eine eindeutige Bestimmung schwierig macht. Auf dem bereits erwähnten adlocutio-Relief des Konstantinsbogens (**Abb. 40**) sind die beiden Mantelvarianten deutlich unterschieden, während in anderen Fällen, wie den unsrigen, die Länge keinen Aufschluss über deren Natur gibt. Da der *cucullus* aber immer ganz geschlossen war, während die *paenula* vorne über eine Naht verfügte, scheint mir hier letzteres die zutreffendere Bezeichnung.

Der Mantel von **A.2.3** (**Abb. 52**), ebenfalls einem Affen, ist etwas schwieriger zu bestimmen.<sup>851</sup> Die Terrakottafigur ist nur unvollständig erhalten; die Basis und der vordere Teil des Unterkörpers sind verloren. Die den leicht nach rechts gewendeten Kopf eng umrandende Kapuze und der den Oberkörper nahtlos bedeckende Kragen legen jedoch ebenfalls einen *cucullus* oder eine *paenula* nahe. Gemeinsam hat das Stück mit **A.2.2** ausserdem die sitzende Haltung mit den Händen auf den Knien.

<sup>846</sup> Genf (Musée d'art et d'histoire 7463). Deonna 1956b, 5–7 (ebenda auch zur Datierung als „gallo-römisch“). Deonna sieht in den Ohren jene eines Tieres.

<sup>847</sup> Stuttgart (Landesmuseum Württemberg TK 2.890). Seiler 2011, 50 Nr. 94.

<sup>848</sup> von Gonzenbach 1995, 186; Töpperwein 1976, 126 Nr. 533 Taf. 77.

<sup>849</sup> Kolb 1973, 75–77. 79. 81. Anstelle von *paenula* wird oft der Begriff *cucullus* für den ganzen Mantel verwendet, der unter diesem Namen vor allem in Gallien sehr verbreitet war.

<sup>850</sup> Kolb 1973, 110.

<sup>851</sup> Eine ähnliche Figur scheint mit einem Stück in Kairo (ägyptisches Museum CG43546) vorzuliegen, siehe Boutantin 2014, 359 Nr. 249. Die Autorin zählt im Übrigen 16 aus Ägypten stammende Affenfiguren mit Kapuzenmantel, siehe ebenda 337.

Vergleiche dazu finden sich weniger im menschlichen Bereich, als bei den bereits erwähnten Thot-Statuetten aus Ägypten. Ein Beispiel im Louvre aus Kalkstein<sup>852</sup> zeigt einen auf dem Boden oder einer kleinen Erhebung hockenden Pavian, der frontal auf den Betrachter blickt und seine angewinkelten Arme locker mit den Händen auf den Knien abstützt. Zwischen den Beinen ist sein Geschlechtsteil zu sehen, und auch die Füße mit den abstehenden inneren Zehen sind deutlich ausgearbeitet. Für Paviandarstellungen typisch ist seine lange Mähne, die wie ein Mantel Kopf und Oberkörper bedeckt und so eine weitere augenfällige Parallele zu unseren Affen schafft. Es stellt sich die Frage, ob es sich bei A.2.1 und A.2.2 möglicherweise um eine von ägyptischen Thotfiguren ausgehende karikaturhafte Darstellung des Gottes handelt. Der Kapuzenmantel erfreute sich vor allem in den nördlichen Provinzen, wo das Beispiel A.2.2 herkommt, als *cucullus* grosser Beliebtheit. In Gallien wurde ein *genius cucullatus* als Schutzgottheit verehrt, in der Regel dargestellt als kleine, stehende menschliche Gestalt, die mit Ausnahme des Gesichts vollkommen vom Mantel bedeckt wird.<sup>853</sup> Der *cucullus* hatte zudem eine chthonische Komponente, die ihn mit den Göttern und Dämonen der Unterwelt verband.<sup>854</sup> Anstelle einer Karikatur wäre also in diesem Fall eher an einen Synkretismus zwischen dem ägyptischen Gott Thot und dem gallischen Dämon zu denken.

Martial gibt noch einen anderen Hinweis auf die Bedeutung des Affen im Mantel, und nimmt dabei auch Bezug auf die Vorliebe der Provinz Gallien für den *cucullus*:

*Gallien kleidet dich mit dem Kapuzenmantel aus Santonien. Vor kurzem war er Affenmantel.*<sup>855</sup>

Es scheint also vorgekommen zu sein, dass man Affen mit einem *cucullus* bekleidete. Der Pavian in Verbindung mit Thot kann hier nicht – und damit wohl genauso wenig in unseren Figuren – gemeint sein, da Martial dann das Wort *cynocephalos* benutzt hätte. Stattdessen spricht er vom *cercopithecus*, der Meerkatze. Es ist möglich, dass er damit die dressierten Affen meint, die zur Belustigung der Bevölkerung vorgeführt oder auch als Haustiere gehalten wurden.<sup>856</sup> Eine Wandmalerei aus dem Haus der Dioskuren in Pompeji, heute nur noch als Zeichnung erhalten, zeigt einen nackten Knaben, der mit seiner linken Hand einen Affen an der Leine führt. Mit der erhobenen rechten schwingt er eine Peitsche. Der Affe geht aufrecht mit vorgestreckten Armen und trägt eine Art Hosenkleid mit Kapuze.<sup>857</sup> (Abb. 53) Das Talent der Affen zur Nachahmung war in der Antike gern gesehen und eine

<sup>852</sup> H 52.3 cm, B 27 cm, T 40 cm. Paris (Louvre A126).

<[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=20287&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20287&langue=fr)> (9.11.2014)

<sup>853</sup> D'Ambrosio 1992–1993, 188. 191 f.

<sup>854</sup> D'Ambrosio 1992–1993, 182. 184; Deonna 1955, 29 f.

<sup>855</sup> Mart. 14,128 (*Gallia Santonico vestit te bardocucullo: cercopithecorum paenula nuper erat*. Übersetzung W. Hofmann).

<sup>856</sup> McDermott 1936, 153 f. ist der Meinung, dass hier die Affen, die als Haustiere gehalten wurden, gemeint sind. Zu den dressierten Affen der umherziehenden *circulatores*, also den Trödlern und Marktschreiern, siehe McDermott 1938, 139.

<sup>857</sup> Die Beschreibung von Helbig zum entsprechenden Gemälde lautet: „Ein nackter, nur mit Sandalen bekleideter Knabe, über dessen l. Arm eine grüne Chlamys fällt, schwingt in der R. eine Peitsche und hält mit der L. an einem Seile einen Affen, welcher, gekleidet in ein weisses, oben mit einer Kapuze versehenes Jäckchen, in tanzartiger Bewegung vorschreitet. Hinter dem Knaben steht ein Krug. Die ideale Schönheit des

der wenigen positiven Eigenschaften, die ihm zugestanden wurden.<sup>858</sup> Eine Fabel bei Äsop erzählt, wie ein Affe Fischer beobachtete und ihre Tätigkeit nachmachen wollte, dabei allerdings kläglich scheitert. Man soll, so lehrt die Fabel, nichts unternehmen, was man nicht wirklich kann, da man dabei nicht nur nichts erreicht, sondern im Gegenteil Schaden nehmen könnte.<sup>859</sup> Aelian schreibt dazu:

*Der Affe ist der beste Nachahmer. Jede körperliche Tätigkeit, die du ihm beibringst, wird er sich exakt aneignen. Wenn er es gelernt hat, tanzt er, und wenn du es ihm beibringst, spielt er Flöte. Ich habe selbst mit angesehen, wie ein Affe die Zügel hielt, mit der Peitsche knallte und den Wagen lenkte. Dies und das lernt er, und nie wird er seinen Lehrer enttäuschen. So vielseitig und anpassungsfähig ist die Natur.*<sup>860</sup>

Bei aller Fähigkeit zur Nachahmung erreicht der Affe jedoch nie das Idealbild dessen, den er imitiert, sondern läuft im Gegenteil Gefahr, alles zum Schlechten zu wenden. Der Kapuzenmantel war auch das Bekleidungsstück gewisser Figuren des römischen Mimus, was eine weitere Parallele zu den schauspielernden Affen schafft.<sup>861</sup> Aus dem Kabirenheiligtum in Theben stammen zahlreiche Terrakotten in Form von hockenden Silenen, deren Haltung zum Teil jener unserer Stücke entspricht.<sup>862</sup> Sie sind nackt, sitzen breitbeinig mit angezogenen Knien am Boden, ihr grosses Geschlechtsteil gut sichtbar zwischen den Beinen. Das typische Gesicht mit Bart und spitzen Ohren sowie die teilweise erkennbaren Pferdefüsse lassen an ihrer Identität wenig Zweifel. Lissarrague weist in seinem Artikel auf die Verwandtschaft von Affen und Satyrn bzw. Silenen hin, beide oszillierend zwischen Tier und Mensch.<sup>863</sup> Dies hat einerseits bei verschiedenen antiken Autoren zu einer Identifikation im biologischen Bereich geführt: Plinius berichtet beispielsweise von ‚Satyrn‘ in Indien, die sich auf vier Pfoten bewegen, aber von menschlicher Gestalt sind.<sup>864</sup> Andererseits vereinte ihre Ähnlichkeit die beiden auch im Bereich des Theaters, wo Affen und Silenen als Projektionsfläche für den Menschen dienten.<sup>865</sup>

---

Knaben und seine Nacktheit verweisen dieses Bild in den Kreis des hellenistischen Genres.“ Helbig 1868, 335 Nr. 1417. Das offenbar kurz nach der Entdeckung der Wandmalerei angefertigte Aquarell (siehe PPM IV, 1993, 976 Abb. 225) stimmt nicht genau mit dieser Beschreibung überein. So trägt der Affe nicht nur ein Jäckchen mit Kapuze (was eher dem *cucullus* entsprechen würde), sondern ein bis zu den Knien reichendes Kleidungsstück mit Ärmeln. Der Knabe ist zudem nicht ideal proportioniert, sondern erinnert mit den kurzen Beinen eher an die im Schauspielerumfeld oft anzutreffenden Zwerge und Missgestalteten.

<sup>858</sup> Vgl. Polem. phgn. 2, 21 b. Zur Verwendung des lateinischen Wortes *simia* als Synonym für *imitator* siehe McDermott 1936, 164 f.

<sup>859</sup> Aesop. 203.

<sup>860</sup> Ail. nat. 5, 26 (Übersetzung U. und K. Treu).

<sup>861</sup> Bieber 1961, 249. Umgekehrt ist bei Aristoteles (Aristot. poet. 26, 1461 b 33-36) überliefert, dass übertriebene Schauspielkünste mit dem Gebaren eines Affen gleichgesetzt wurden.

<sup>862</sup> Schmaltz 1974, 20–22 Nr. 19–23 Taf. 2, datiert um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. Vgl. dazu auch Himmelmann 1971, 35: „Das bei den Negern häufige Motiv der Hockerstellung mit gespreizten Beinen ist eine des freien Mannes unwürdige Unanständigkeit, die, wie die Übereinstimmung entsprechender Terrakottatypen lehrt, den Sklaven dem Silen verwandt erscheinen lässt.“

<sup>863</sup> Lissarrague 1997, 455 f.

<sup>864</sup> Plin. Nat. 7, 24.

<sup>865</sup> Vgl. Lissarrague 1997, 466–468; McDermott 1935, 173 f. bzw. 1938, 79–82.

Formal gesehen scheint mir die Verbindung unserer Beispiele mit den hellenistischen und kaiserzeitlichen Grotesken im Kapuzenmantel ebenfalls nicht von der Hand zu weisen. Ein physiognomisch als dumm und einfältig charakterisierter Mensch in einem einfachen Kleidungsstück wird in einer Steigerung oder Variante durch die Gestalt des Affen ersetzt. Im Vordergrund steht vielleicht weniger das Theater oder die kultische Bedeutung, als vielmehr der Stereotyp des Unfähigen, der hinter dem Idealbild Mensch zurückbleibt – nicht umsonst wurde Julian Apostata von seinen Feinden spöttisch *purpurata simia* genannt.<sup>866</sup>

### A.3.1 Hahnmann

A.3.1: Terrakotta, H 13 cm, B max 12 cm, matrizengeformt. Bern (Hist. Mus. 16213), Datierung: 1. Jh. n. Chr. Herkunft: Locarno/Muralto.

V. von Gonzenbach, Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band A (Tübingen 1995) 176 f. Taf. 3, 2. 29, 2. Abb. 55 a.

Die Terrakottafigur **A.3.1 (Abb. 54)** vermischt menschliche und tierische Elemente auf untypische Art und Weise.<sup>867</sup> Wir sehen den Oberkörper eines Hahnes, der menschliche Beine hat und auf einem zylinderförmigen, leicht konischen Sockel sitzt. Der Kopf, gebrochen und wieder angesetzt, ist ebenfalls menschlich und von grotesk verzerrter Form: Ins Auge stechen die riesige, einem Schnabel nachempfundene Hakennase und die langgezogenen Ohren.<sup>868</sup> Der Schädel ist eierförmig und von überproportionaler Grösse, die Augen sitzen tief unter zusammengekniffenen Augenbrauen. Am Kinn trägt er einen Zusatz, der wohl die Kehllappen des Hahns meint (**vgl. Abb. 55**). Der längs über den kahlen Kopf verlaufende Hahnenkamm weist wiederum unmissverständlich auf das Tier. Zwischen den angezogenen Beinen ist das Geschlechtsteil zu sehen, das allerdings eher breit als lang geformt ist. Die angezogenen Beine verstärken die hockende Haltung mit dem nach hinten gestrecktem Gesäss. Die Details der Schwanz- und Flügelfedern wurden nach dem Brand mit Ritzungen nachgezogen.

Was die tierischen Komponenten der Figur betrifft, korrespondieren römische Hahndarstellungen aus Terrakotta in der Art der Darstellung sehr eng; am besten vergleichbar ist ein Hahn aus Dorno (Lombardei)<sup>869</sup> (**Abb. 55**), ins 1. Jh. n. Chr. datierend, dessen Gefieder im Verlauf und in der Zeichnung unserem Beispiel entspricht, wenn auch eine sorgfältigere Modellierung und damit mehr Details zu erkennen sind. Auch der Sockel und die an den Seiten angegebenen Beine sind wie bei **A.3.1** geformt. Allerdings ist das Tier klar stehend dargestellt, während **A.3.1** auf dem Sockel zu sitzen scheint.

---

<sup>866</sup> Amm. 17, 11, 1. Siehe McDermott 1938, 117 f. Die Bezeichnung geht auf ein bei Lucian (Lukian. Ind. 4) überliefertes Sprichwort zurück, das in leicht abgeänderter Form noch heute verwendet wird: Affen bleiben Affen, wenn man sie auch in Seide, Sammet und Scharlach kleidet (bezeugt unter anderem bei Luther).

<sup>867</sup> Der ‚Hahnmann‘ verfügt über keine menschlichen Attribute, die ihn im Sinne der hier geltenden Definition als Karikatur kennzeichnen, sondern basiert auf einem anderen Konzept: Der Kopf ist menschlich (und karikiert), während der Körper teilweise der eines Tieres ist.

<sup>868</sup> Von Gonzenbach 1995, 176 meint, dass die Ohren ursprünglich wohl abstehend waren und jetzt abgebrochen sind.

<sup>869</sup> Von Gonzenbach 1995, 257 Abb. 103, 1 Taf. 30, 4. Für ein weiteres Beispiel siehe auch von Gonzenbach 1995, Taf. 30, 1.

Bezüglich der grotesken Züge des Gesichts sieht von Gonzenbach Parallelen in den bereits erwähnten Togatusfiguren aus Terrakotta, die ebenfalls durch grosse, auffällig gestaltete Nasen und spitze Schädel auffallen.<sup>870</sup> Fast identisch ist dagegen ein graeco-römischer Bronzekopf aus der Collection Fouquet, der einen Mann mit Hahnenkamm auf dem kahlen Schädel, grossen Ohren, dicken Lippen und einer grossen Nase in Schnabelform ausgestattet ist (**Abb. 56**).<sup>871</sup> Die Wahrscheinlichkeit, dass dieser Kopf sich auf einem unserem Beispiel entsprechenden tierisch-menschlichen Unterkörper befand, ist meiner Meinung nach gross. Eine unserem Stück sehr ähnliche Figur wurde ausserdem in Begram, Afghanistan, gefunden.<sup>872</sup> Es handelt sich um einen kleinen bronzenen Hahn mit einem Menschenkopf, wobei hier auch die rechts und links des Sockels angebrachten Beine tierisch sind. Trotz der relativ starken Korrosion ist der Kopf des Mannes mit einer flachen Stirn und grossen Ohren sowie einer spitzen „Adlernase“<sup>873</sup> deutlich zu erkennen. Auf dem Hinterkopf sind Haare oder Federn eingeritzt, es fehlen jedoch Merkmale wie der Kehllappen oder der Kamm. Der Vogelkörper ist dank des geschwungenen Schweifs aber eindeutig als der eines Hahns zu identifizieren. Just die bei diesem Beispiel fehlenden physischen Attribute trägt hingegen eine ins 1. Jh. n. Chr. datierte Bronze im British Museum.<sup>874</sup> (**Abb. 57**) Dies ist insofern bemerkenswert, als es sich um die einzigen tierischen Kennzeichen der Figur handelt, die im übrigen einen aufrecht stehenden, nackten, ithyphallischen Mann darstellt. Um die Hüfte hat er ein Tuch gebunden, an dessen rechtem Zipfel eine Glocke befestigt ist. Auch in der rechten Hand trägt er, mit dem angewinkelten Arm leicht angehoben, eine Glocke, während die nach vorne gestreckte linke einen Beutel umfasst. Auf dem menschlichen Kopf sitzt ein Hahnenkamm, und von den Wangen hängen grosse Kehllappen herab. Die Gestalt hat jedoch, abgesehen von diesen Attributen und dem übergrossen Phallus, nichts Groteskes an sich. Den beiden erhaltenen Glocken sind wohl weitere hinzuzufügen, wie aus den Ösen am rechten Tuchzipfel und am Phallus sowie am Loch im Beutel der rechten Hand zu schliessen ist. Das Loch im Kamm wiederum legt nahe, dass die Figur aufgehängt war – es handelt sich hier offensichtlich um ein *tintinnabulum*, ein Glockenspiel zum Aufhängen. Die Figur wird als Hermes identifiziert; wie Vergleichsbeispiele zeigen, handelt es sich bei dem Beutel in der rechten Hand um eine Geldbörse.<sup>875</sup> Die ithyphallische Darstellung des Gottes hat einerseits mit der Funktion als *tintinnabulum* zu tun, die oft in der Gestalt eines mit Glöckchen behängten Phallus erscheinen, und erinnert andererseits an die Phalloi der

<sup>870</sup> Vgl. von Gonzenbach 1995, 177. 184 f. Abb. 60–61. Taf. 28, 1. Siehe oben unter A.1.

<sup>871</sup> Perdrizet 1911, 60 Nr. 97 Taf. 28. Herkunft: Unterägypten. Marabini Moevs 1998, 444 hält den Kopf für jenen eines Schauspielers.

<sup>872</sup> Hackin 1954, 147 f. 284 Nr. 177 Abb. 328. 455. Das Stück wird ins 1. Jh. n. Chr. datiert, vgl. von Gonzenbach 1995, 177.

<sup>873</sup> Hackin 1954, 284.

<sup>874</sup> H 20.2 cm. London (BM 1814,0704.415). Das rechte Bein ist vom Knie an abwärts nicht erhalten.

<sup>875</sup> So bei einer Hermesstatue aus Bronze in Bloomington (Indiana Univ. Art Mus. 74.20), datiert ins 2. –1. Jh. v. Chr. Ein kuriose Variante des Hermes in London findet sich in Tongeren (Limburg, Provinciaal gallo-romeins Museum 444). Die Bronzestatuetten zeigt den Gott sitzend und unbekleidet, mit einem Hahn in der linken und der Geldbörse in der rechten Hand. Der am Ansatz noch erkennbare grosse Phallus ist abgebrochen, aber in Ergänzung dazu trägt er einen kleineren auf dem Kopf und anstelle der Nase. Eine am Kopf angebrachte Öse zeigt, dass die Figur ebenfalls zum Auf- oder Umhängen gedacht war, siehe Faider-Fetmans 1979, 68 Nr. 51 Pl. 28.

Hermen. Die erotische und zugleich unheilabwehrende Komponente des Gottes unterstreicht auch der Hahn, der ab und zu als sein Begleittier auftaucht.<sup>876</sup> Auf einer Spule in Athen<sup>877</sup> findet sich das rotfigurige Bild eines bärtigen Hermes, der einen sich entfernenden Jüngling an der Schulter zurückhält. Der junge Mann hält in der Linken einen Hahn, der hier als Liebesgeschenk und Begleittier des Hermes eine doppelte Bedeutung innehat. Anstatt den Hahn als Attribut beizugeben, wurden dessen Merkmale beim Stück im British Museum direkt auf den Gott übertragen. Kamm und Lappen sollen so wohl die entsprechende Wirkung des Hermes im *tintinnabulum* verstärken. Die Verbindung von Hahn und Phallus begegnet ausserdem in weiteren Kombinationen: Auf verschiedenen schwarz- und rotfigurigen Vasen ist ein Hahn mit einem Phallus anstelle des Kopfes abgebildet, während andere Beispiele das Geschlechtsteil mit den Füßen und dem Schwanz des Tieres versehen.<sup>878</sup> Die physiognomische Literatur verwendet die Merkmale des Hahns zur Erkennung von Lüsternheit: Dafür stehen die nach innen gebogene Nase und der Hahnenkamm.<sup>879</sup> Vögel gelten allgemein als lüstern, was man an ihren dünnen, sehnigen Unterschenkeln erkennt.<sup>880</sup>

Die Gestalt des Hahns wurde bei **A.3.1** vermutlich verwendet, um die Figur als liebestoll zu charakterisieren. Da weitere Merkmale zur Erkennung des zugrundeliegenden Idealbildes fehlen, stellt sich die Frage, ob hier eine Karikatur im engeren Sinn, also die Verzerrung einer bestimmten Person, dessen Porträt im Gesicht der Figur zu erkennen war, vorliegt. Abgesehen davon, dass entsprechende Hinweise in Form einer Inschrift o.ä. nicht greifbar sind, sind die markanten Gesichtszüge und der kahle Kopf wohl eher im Rahmen der bereits bekannten physiognomischen Merkmale grotesker Figuren zu sehen. Wie Deonna ausführt, können der Kahlkopf und die enorme Nase auch explizit als erotische Zeichen im Sinne von Lüsternheit gedeutet werden.<sup>881</sup> Die dergestalt verzerrte Figur wird also allgemein als ‚Lüstling‘ zu bezeichnen sein.

### A.3.2 Taubenpaar

A.3.2: Terrakotta, B 14.55 cm, H Kopf 5.79 cm bzw. B 15 cm, H Kopf 4.55 cm, Köpfe und Körper aus verschiedenen Matrizen geformt. Würzburg (Antikensammlung H 4931 u. 4932), Datierung: 3.–2. Jh. v. Chr. Herkunft: Centuripe?

E. Schmidt, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten (Mainz 1994) 158 Nr. 260; 159 Nr. 261 Taf. 47 a. b

Eine weitere Variante der Kombination von Vogelkörper und Menschenkopf bieten die zwei Terrakotten, die unter **A.3.2** zusammengefasst sind. (**Abb. 58+59**) Der tierische Rumpf der Figuren ist der eines Vogels, auf dessen langem Hals jeweils ein grotesker Menschenkopf sitzt. Das Gefieder ist

<sup>876</sup> Abgesehen davon wurde der Hahn als Vogel der Lichtgottheiten gesehen, zu denen auch Hermes zählte, siehe DNP 5, 1998, 750 s. v. Huhn (Hahn) (Ch. Hünemörder).

<sup>877</sup> Athen (Agora Mus. P 29670). Datierung: um 450 v. Chr.

<sup>878</sup> Vgl. Deonna 1910, 17 mit Anm. 3.

<sup>879</sup> Aristot. phgn. 811 a 38–b 2. Die tiefe Stimme und das feste Gefieder des Hahns werden ausserdem als Kennzeichen für Mut herangezogen, was von der Beliebtheit der Hähne als Wettkampftiere herrührt, siehe Vogt 1999, 320.

<sup>880</sup> Aristot. phgn. 810 a 30 f.

<sup>881</sup> Deonna 1910, 17–21.

nicht näher angegeben, die Beine sind nicht erhalten.<sup>882</sup> Ein Vergleich mit normalen Vogelfiguren aus Terrakotta legt nahe, dass wohl Tauben gemeint sind: Ein Beispiel im Louvre<sup>883</sup> zeigt einen ähnlich runden Körper mit abgesetztem, schlanken Hals. (**Abb. 60**) Auch die Flügel setzen sich auf dem nur summarisch angegebenen Gefieder in gleicher Weise ab und lassen einen kurzen, breiten Schwanz zum Vorschein kommen. Die menschlichen Köpfe von **A.3.2** sind der einer Frau bzw. eines Mannes. Die Frau trägt eine Haube, unter der ihr Haar etwas hervorschaut. In ihrem runden Gesicht sitzen zwei schmale Äuglein über einer breiten Knollennase und dicken Lippen. Das knochige Gesicht des Mannes besitzt zwei grosse, hervortretende Augen unter stark ausgeprägten Brauenbögen, eine breite, flache Nase und dicke, unförmig wirkende Lippen. Auffallend sind die beiden grossen, spitz zulaufenden Ohren und die zwei Höcker auf der Stirn.

Der *sakkos*, die Haube der Frau, wurde im Griechenland des 5. und 4. Jh. v. Chr. vorwiegend von Dienerinnen getragen.<sup>884</sup> In Unteritalien ist er nicht auf das Dienstpersonal beschränkt, sondern diente als Kopfbedeckung aller Frauen. Zahlreiche Abbildungen, vor allem auf rotfigurigen Vasen, zeugen von seiner Beliebtheit.<sup>885</sup> Von der zuweilen aufwendigen ornamentalen Verzierung ist bei unserem Beispiel aber nichts zu erkennen. Das Gesicht des Mannes lässt mit den beiden Erhebungen auf der Stirn und den tierischen Ohren an Pan oder einen Satyr denken.<sup>886</sup> Die Verbindung mit dem Vogelkörper scheint aber da nicht sehr viel Sinn zu machen, während ein Vergleich mit verschiedenen grotesken Terrakottaköpfchen zeigt, dass diese unserem Gesicht sehr nahe kommen können. Möglich wäre ausserdem, dass die beiden Höcker Überbleibsel eines Kranzschmuckes in Form von herausstehenden Blüten oder Zapfen sind.<sup>887</sup>

Die physiognomischen Schriften sprechen den Vögeln allgemein Schwatzhaftigkeit und Lüsternheit zu.<sup>888</sup> Polemon beschreibt die Taube als zahm, aber auch als Unzucht treibend, als manchmal fröhlich, manchmal aber auch klagend und seufzend.<sup>889</sup> In den Fabeln sind Vögel aller Art häufige

<sup>882</sup> Schmidt bezeichnet die Vögel als Gänse, was mir aber angesichts der Körperform und des nicht überlangen Halses nicht zutreffend erscheint. Ausserdem sind bei einem identischen Exemplar in München (Antikensammlung 7603) offenbar die Füsse erhalten, die von Schmidt als Krallen beschrieben werden und nicht als Schwimmfüsse eines Wasservogels. Sieveking schreibt in MüJb NF 6, 1929, 88 unter Nr. 17 allerdings nichts dergleichen. Vergleichbar ist des weiteren der Vogelkörper der Sirene in Würzburg (Antikensammlung H 686) aus dem 5. Jh. v. Chr., der ausserdem eindrücklich demonstriert, dass auch ein unverzerrter Menschenkopf auf einen Vogelkörper gesetzt werden konnte, siehe Schmidt 1994, 25 f. Nr. 3A Taf. 2.

<sup>883</sup> Paris (Louvre MYR 378), Herkunft: Myrina. Mollard-Besques 1963b, 148 Taf. 182 e.

<sup>884</sup> Siehe Onassoglou 1988, 442–445 Abb. 15 zu einem Frauenkopf mit *sakkos* auf einem Bronzespiegel des 4. Jh. v. Chr. aus Lokris, zu anderen Beispielen griechischer Darstellungen siehe ebenda Anm. 26.

<sup>885</sup> DNP 10, 2001, 1237 s. v. Sakkos (R. Hurschmann). Frauenköpfe mit *sakkoi* finden sich zahlreich auf unteritalischen Vasendarstellungen, vgl. z. B. LCS Suppl. 1 Taf. 14, 1–2. Taf. 20, 5. Taf. 28, 4.

<sup>886</sup> Vgl. Schmidt 1994, 159. Die von Sieveking, MüJb NF 6, 1929, 88 für das offenbar identische Exemplar in München beschriebenen Attribute scheinen noch ausgeprägter zu sein: „Der Stierhörner und Pferdeohren tragende Kopf ...“ Leider war es mir bis jetzt nicht möglich, die in Aussicht gestellte Publikation des Stückes irgendwo zu finden.

<sup>887</sup> Zu den grotesken Köpfchen siehe z. B. Fischer 1994, Taf. 44 Nr. 439 (mit hornartigen Aufsätzen), Nr. 441. Ebenda Taf. 46 Nr. 463 trägt wie das Beispiel bei Bailey 2008, Taf. 34 Nr. 3190 zwei hochaufragende Blüten auf der Mitte der Stirn, ohne dass damit ein üppiger Kranz verbunden wäre. Solche Blüten sind allerdings vorwiegend im graeco-ägyptischen Raum anzutreffen.

<sup>888</sup> Aristot. phgn. 806 b 20–22; phgn. 810 a 30 f.

<sup>889</sup> Polem. phgn. 23 b.



Protagonisten. Die Tauben kommen bei Äsop immerhin dreimal vor. Einmal hält eine Taube einen gemalten Wasserkrug für einen echten und bricht sich beim Versuch, aus ihm zu trinken, einen Flügel, worauf sie gefangen wird.<sup>890</sup> In den zwei anderen Geschichten ist das Leben der Tiere im Taubenschlag ein Thema: Die Dohle beneidet einerseits die Tauben um ihre reiche und regelmässige Fütterung und schmuggelt sich unter sie, wo sie solange von deren Nahrung profitiert, bis sie sich durch ihre Stimme verrät.<sup>891</sup> Andererseits prahlt die Taube, die in einem Taubenschlag gehalten wird, gegenüber der Krähe mit ihren vielen Kindern, die ihr daraufhin prophezeit, dass ihre Gefangenschaft immer strenger werden wird, je mehr Kinder sie hat. Dazu heisst es:

*So sind auch diejenigen unter den Sklaven besonders unglücklich, die in der Sklaverei Kinder bekommen.*<sup>892</sup>

Die Thematisierung der Gefangenschaft im Taubenschlag und die Assoziation mit der Sklaverei ergeben vor allem in Bezug auf die Frauenfigur der Gruppe einen Sinn, da diese mit der Haube als Bedienstete charakterisiert sein könnte. Was den Mann betrifft, ist die Zuordnung weniger einfach und vielleicht am besten mit der Lüsterheit zu erklären, die die Physiognomie den Vögeln zuschreibt. Sowohl das satyrhafte Äussere als auch ein möglicher Kranzschmuck würden eine solche Deutung unterstützen.

#### IV.1.B Arbeitsleben

Geldwechsler – Amme – Affen mit Mörser

##### B.1 Geldwechsler

B.1: Terrakotta, H 13 cm, B max. 8.6 cm, matrizengeformt. Zürich (Arch. Slg. 1428), Datierung: 1.–3. Jh. n. Chr. Herkunft: Ägypten

N. Bonacasa, A proposito di sei terrecotte del Fayyum nel Museo Archeologico dell'Università di Zurigo, in: Archeologia e Papiri nel Fayyum. Storia della ricerca, problemi e prospettive. Atti del convegno internazionale, Siracusa, 24–25 Maggio 1996 (Sirakus 1997), 90 f. 101 Abb. 6; S. Voegtle, Der Affe im römischen Ägypten am Beispiel von neun Fayum-Terrakottafiguren in der Archäologischen Sammlung, ASUZ 34/35/36, 2010, 23–37 Taf. 9, 4–5

**B.1** existiert in zwei identischen Exemplaren, von denen sich eines in Zürich (**Abb. 61**) und eines in Stuttgart<sup>893</sup> befindet. Die Terrakottafigur zeigt einen Affen hinter einer Theke, von dem nur der Oberkörper sichtbar ist. Er ist frontal zum Betrachter gerichtet und trägt einen Mantel, dessen auf dem Rücken liegende Kapuze auf der ansonsten nur schwach bearbeiteten Rückseite ausgeformt ist. Mit

---

<sup>890</sup> Äsop. 201.

<sup>891</sup> Äsop. 129.

<sup>892</sup> Äsop. 202 (Übersetzung R. Nickel).

<sup>893</sup> H 12 cm. Stuttgart (Württembergisches Landesmuseum 2.850), Datierung: 1./2. Jh. n. Chr. Herkunft: wohl Alexandria. Fischer 1994, 249 Taf. 52 Nr. 523.

der linken Hand greift er sich an den Kragen, während die Rechte auf der Oberfläche der Theke ruht, wo durch runde Punzungen angegebene Münzen verstreut liegen. Links des Affen befindet sich ein grösserer Gegenstand, der mit vier Vertiefungen und einer Art Tragvorrichtung ausgestattet ist. Die Theke selbst scheint aus parallel angeordneten, senkrechten Holzlatten zu bestehen, auf denen runde Appliken, vielleicht aus Metall, angebracht sind. An der rechten unteren Ecke befindet sich ausserdem ein vorstehender Absatz.

Bilder von Geldwechslern und ‚Banquiers‘ finden sich auf römischen Reliefs des 2. Jh. n. Chr.<sup>894</sup> (**Abb. 62**) Die abgebildeten Männer stehen hinter der *mensa*, die aus senkrechten Latten oder viereckigen Kassetten, zum Teil mit runden Beschlägen, besteht. Auf dem Möbel befindet sich die Kasse, in der offenbar das Geld aufbewahrt wurde, wie aus dem hier gewählten Vergleichsbeispiel ersichtlich wird. Ganz ähnlich wie unser Affe hat der *argentarius* die rechte Hand auf die auf der *mensa* befindlichen Münzen gelegt. Er trägt sehr wahrscheinlich einen Mantel über der Tunika, der an den *cucullus* denken lässt, wie ihn **B.1** sowie **A.1.2** und **A.1.3** tragen. Auch auf anderen Darstellungen gehört der Mantel zu ihrer Ausrüstung; er ist auf die Tätigkeit im Freien zurückzuführen.<sup>895</sup> Die Arbeit der *argentarii* war nicht sehr angesehen und wurde oft von Freigelassenen ausgeführt; es handelte sich um Beamte von niedrigem Status.<sup>896</sup> Die Charakterisierung einer solchen Berufsgruppe mit der physisognomischen Kennzeichnung durch den Affen ist deshalb nicht weiter erstaunlich. In diesem Fall dürfte die dem Tier nachgesagte Bösartigkeit von besonderem Gewicht sein. ‚Affe‘ war ausserdem ein gebräuchliches Schimpfwort für Betrüger und Schurke.<sup>897</sup> Ein Vasenbild auf einer rotfigurigen Amphora in London<sup>898</sup> setzt die Angst vor dem diebischen Affen in Szene: Zu sehen ist eine verschleierte Frau, die unschlüssig auf einen Affen blickt, der links von ihr auf einem Stein sitzt und ihr soeben eine ihrer am Gürtel befestigten Geldbörsen gestohlen hat.

## B.2 Amme

B.2: Terrakotta, H 9 cm, matrizengeformt. Im Kunsthandel, Datierung: 2. H. 4. Jh. v. Chr. Herkunft: unbekannt. Phoenix Ancient Art (Genf), Katalog 2011, 27. 98 Nr. 19.

**B.2** ist eine Terrakottafigur aus dem Kunsthandel. (**Abb. 63**) Dargestellt ist eine sitzende Frauengestalt, bekleidet mit einem Chiton und einem Himation, dessen linkes Ende sie über ihren Schoss gelegt hat. Sie sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne, von dem die Sitzfläche rechts etwas hervorschaut.<sup>899</sup> Auf dem Schoss hält sie mit beiden Armen, eingehüllt in ihren Mantel, ein Kleinkind, dass seinerseits in ein Tuch gewickelt und mit der typischen Kindermütze bekleidet ist. Der leicht

<sup>894</sup> Andreau 1987, 472–476 Abb. 11–14.

<sup>895</sup> Vgl. Nachtergaele 1990, 318.

<sup>896</sup> Hier wird der Überbegriff für die verschiedenen Funktionen (*nummularii*, *coactores*, *stipulatores*) verwendet. Der soziale Status ist jedoch vergleichbar, vgl. Andreau 1987, 414–418.

<sup>897</sup> Zum Beispiel Varro Men. Frag. 127; Vogt 1999, 422; McDermott 1936, 152 f.

<sup>898</sup> London (BM 1873,0820.364), CVA London, British Museum (5) III Ic Taf. 55, 1.

<sup>899</sup> Das hintere Stuhlbein sowie die Standfläche und wohl auch die Füße der Figur sind ergänzt.

nach links zum Gesicht des Kindes gewandte Kopf mit der breiten Nase und Schnauze ist der eines Affen, wobei die Frisur der Haare wieder menschlich zu sein scheint.

Ammenfiguren aus Terrakotta sind schon in spätklassischer, vor allem aber hellenistischer und auch römischer Zeit häufig.<sup>900</sup> Ein Beispiel in London,<sup>901</sup> datiert 330–300 v. Chr., (**Abb. 64**) zeigt eine in gleicher Haltung und Kleidung über das Kind in ihrem Schoß gebeugte alte Frau mit breitem, freundlichem Gesicht, einer dicken Nase und faltiger Stirn. Die Physiognomie des Alters war von Anfang an ein ikonographisches Merkmal der Amme, um sie von den „bürgerlichen oder göttlichen Müttern mit Kindern, die zumeist unter dem Begriff ‚Kourotrophoi‘ zusammengefasst werden“<sup>902</sup>, zu unterscheiden. Ebenfalls schon im 4. Jh. v. Chr. sind Ammenfiguren desselben Typus – auf einem Stuhl sitzend, mit dem Kind im Arm – mit grotesken Zügen zu finden. Unter diesen Beispielen kommt ein Exemplar aus Paris<sup>903</sup> dem unsrigen besonders nahe. (**Abb. 65**) Die Unterarme mit dem darin gehaltenen Kind sind zwar nicht erhalten, aber Haltung und Kleidung entsprechen den anderen Vertretern der Gruppe. Der Kopf ist sehr gross und wirkt maskenhaft; das Gesicht ist stark verzerrt, mit groben Zügen. Die lange Nase und das spitz zulaufende Kinn haben grosse Ähnlichkeit mit dem Affengesicht von **B.2**. Eine weitere Parallele ist die helmartige Frisur, die beide auf dem Kopf tragen.<sup>904</sup> Mollard-Besques vermutet, dass es sich beim Beispiel im Louvre um eine maskentragende Figur handelt. Wieweit die Amme als Figur der Mittleren und Neuen Komödie die Entstehung der grotesken Variante begünstigt hat, ist schwer zu sagen und letztlich auch irrelevant. Beispiele mit Kugelbauch und gut erkennbaren Masken zeigen jedoch, dass eine bewusste Darstellung der Amme als Schauspielerfigur parallel dazu möglich war.<sup>905</sup> Die formale Ähnlichkeit der Gesichter von **B.2** und dem Vergleichsbeispiel im Louvre lassen meiner Meinung nach einen gemeinsamen typologischen Ursprung erkennen, der auf unterschiedliche Art ausgearbeitet wurde. Obwohl die Affenschnauze und damit das Tierhafte unserer Figur in meinen Augen gut erkennbar ist, bleibt gegenüber der Gesamtheit des Kopfes eine gewisse Unsicherheit bestehen. Auch wenn oder gerade weil die menschlich/tierische Natur von **B.2** nicht eindeutig ist, wird im Vergleich mit dem Stück in Paris ersichtlich, wie nahtlos sich physiognomische Kennzeichen zum Tiergesicht verdichten konnten.

Sowohl in griechischen als auch in römischen Haushalten war die Amme für die Ernährung, Aufsicht und Erziehung der Kinder zuständig, bis diese – zumindest, soweit Knaben – in einem bestimmten Alter dem Pädagogen übergeben wurden. Ammen wie Pädagogen waren im Normalfall Sklaven, und

---

<sup>900</sup> Schulze 1998, 42.

<sup>901</sup> London (BM 2113/C279). Herkunft möglicherweise Tanagra. Burn – Higgins 2001, 62 f. Taf. 20. Ein fast identisches Exemplar befindet sich in Wien (Kunsthistorisches Mus. V 1266).

<sup>902</sup> Schulze 1998, 50 f., zum trotz der Altersmerkmale würdigen Aussehen siehe auch ebenda 52.

<sup>903</sup> Paris (Louvre D 304), Datierung: Ende 4. Jh. v. Chr. Herkunft: Kenchreai, Korinth. Mollard-Besques 1972, 55 Taf. 64 c. Weitere Beispiele vgl. Schulze 1998, 51 Taf. 20, 1–4.

<sup>904</sup> Wie ein Augenschein am Objekt ergeben hat, ist nicht völlig auszuschliessen, dass der Kopf der Pariser Statuette und jener von **B.2** aus derselben Form stammen. Sie müssten in diesem Fall aber separat eingesetzt worden sein, da die Körper aufgrund des Faltenwurfs und der Armhaltung nicht dieselben sind. Das Gesicht von **B.2** erscheint mir aber trotz aller Ähnlichkeit durch die Gestaltung der Schnauze näher am Tier.

<sup>905</sup> Vgl. Schulze 1998, 51 Taf. 19, 1–2.

jede Familie, die es sich leisten konnte, nahm ihre Dienste für sich in Anspruch.<sup>906</sup> Die Verzerrung ins Lächerliche mittels der Gestalt des Affen hat also auch hier eine sozial schlecht gestellte Bevölkerungsgruppe zum Ziel, die als dumm und einfältig charakterisiert wird. Das Verhältnis des Affen zu seinen Kindern wird zudem in zwei Fabeln von Babrius (2. Jh. n. Chr.) thematisiert: In der einen soll von Zeus das schönste Tierkind von allen ausgewählt werden. Als sich auch die Affenmutter mit ihrem Kleinen zur Wahl stellt, sorgt dies allgemein für Erheiterung, aber die Äffin gibt sich überzeugt, dass ihr Kind das schönste von allen sei.<sup>907</sup> In der zweiten Erzählung, die in einer Variante auch beim spätantiken Dichter Avian überliefert ist, hat eine Affenmutter zwei Kinder, von denen sie das eine liebt, das andere aber hasst.<sup>908</sup> Das geliebte Kind wird von ihr derart umarmt und gehätschelt, dass sie es zu Tode drückt, während das andere, das vernachlässigt alleine bleibt, überlebt. Von Plinius wissen wir, dass Affen als Haustiere mit den Menschen zusammenlebten, und ihre Jungen, wenn sie welchen hatten, voller Stolz allen präsentierten.<sup>909</sup> Zusätzlich zu den bereits erwähnten negativen Charaktereigenschaften des Affen wurde im Fall der Amme wohl auch noch die spezielle Beziehung zu seinem Nachwuchs angesprochen.

### B.3 Affen mit Mörser

B.3.1: Terrakotta, H total 17 cm, matrizengeformt. Datierung: graeco-römisch. Herkunft: Ägypten. P. Graindor, *Terres cuites de l'Egypte gréco-romaine* (Antwerpen 1939), 132 Nr. 50 Taf. 19.

B.3.2: Terrakotta, H 6.5 cm, handgeformt. London (BM 1903,0518.3), Datierung: Ende 5. Jh. v. Chr. Herkunft: Tanagra (Ton korinthisch). R. A. Higgins, *Catalogue of the terracottas in the department of greek and roman antiquities, British Museum I* (London 1954), 260 Taf. 135 Nr. 957.

B.3.3: Terrakotta, H 9 cm, handgeformt. London (BM 1903,0518.4), Datierung: Ende 5. Jh. v. Chr. Herkunft: Tanagra (Ton korinthisch). R. A. Higgins, *Catalogue of the terracottas in the department of greek and roman antiquities, British Museum I* (London 1954), 260 Taf. 135 Nr. 958.

Die vollständig erhaltene, aber stark abgeriebene Terrakottafigur zum Aufhängen **B.3.1 (Abb. 66)** zeigt einen Affen, der auf einem überdimensionalen Penis sitzt – wohl seinem eigenen – und zwischen den Beinen, die etwa auf einen Drittel des Gliedes herunterreichen, einen Mörser mit einem Ausguss hält.<sup>910</sup> Die rechte Hand liegt im Mörser und umfasst den Stössel, die linke greift an den Kopf und bedeckt das linke Auge. Auf dem Kopf trägt der Affe einen spitzen Hut, am Körper ein kurzes Gewand, das die rechte Schulter frei lässt.

<sup>906</sup> Schulze 1998, 15.

<sup>907</sup> Babrius 56; Avian 14.

<sup>908</sup> Babrius 35; Avian 35. In der Fassung von Avian ist die Affenmutter gezwungen, ihr Lieblingskind auf der Flucht fallen zu lassen, so dass es vom sie verfolgenden Raubtier gefressen wird. Das andere Kind überlebt, weil es sich selbständig an die Mutter krallt. Mit der Zeit lernt die Äffin dann, auch das zuvor ungeliebte Kind anzunehmen. Auch bei Äsop kommt die Geschichte vor (Aes. 218), allerdings stirbt das geliebte Affenjunge ohne Zutun der Mutter, als eine Unvorhersehbarkeit des Schicksals.

<sup>909</sup> Plin. nat. 8, 80, 216.

<sup>910</sup> Gegenüber des senkrecht nach unten gerichteten Ausgusses scheint eine weitere Öffnung zu liegen, die aber nicht näher zu bestimmen ist.

In London befinden sich zwei Terrakotten, die dasselbe Motiv wie **B.3.1** zeigen, allerdings unterschiedlich in der Art der Darstellung. Beide sind vollständig erhalten (wenn auch teilweise leicht beschädigt), handgeformt und massiv.<sup>911</sup> **B.3.2 (Abb. 67)** ist ein vor einem grossen Mörser sitzender Affe in leicht zurückgelehnter Haltung. Er hat seinen rechten Arm angewinkelt und stützt damit seinen Hinterkopf. Den linken streckt er rechtwinklig vom Körper weg leicht nach oben. Auf dem Kopf trägt er eine fünfzackige Krone, den Mund hat er geöffnet, als ob er singen würde. Die Beine sind leicht angezogen und gespreizt, um den Mörser in ihre Mitte zu nehmen. Dieser hat zwei Henkel in Astragalform und einen Ausguss. In seiner Innenfläche steht, unberührt, der Stössel. Der Affe von **B.3.3 (Abb. 68)** ist breitbeinig stehend, leicht in die Knie gehend, hinter dem Mörser dargestellt. Sein Oberkörper ist aufrecht und gerade, während der Schulterbereich sich nach links neigt, da er die rechte Schulter mit dem angewinkelten Arm hochgezogen hat. In der rechten Hand hält er ein rundes Objekt, das er zum Mund führt, um es zu essen. Die linke Hand ist an den Griff des Stössels geführt, der sich im Innern des Mörsers befindet. Auf dem Kopf trägt das Tier eine Art Tuch, das ihm über die Schultern und den linken Arm fällt. Stössel und Mörser sind von der gleichen Form wie bei **B.3.2**.

Die Kleidung von **B.3.1** entspricht jener einer Bronzestatuetten aus dem 3. Jh. v. Chr. in New York.<sup>912</sup> Dargestellt ist ein Mann in einem gegürteten Chiton, der die linke Schulter frei lässt. Der rechte Arm ist nicht erhalten, war aber mit grosser Wahrscheinlichkeit wie bei unserem Beispiel an den Kopf geführt, um diesen zu stützen. Himmelmann weist darauf hin, dass diese Geste schon in der rotfigurigen Vasenmalerei den wartenden Sklaven kennzeichnete.<sup>913</sup> Formal findet **B.3.1** eine Entsprechung in einer Terrakotte in Tübingen, datiert in den Anfang des 3. Jh. n. Chr.<sup>914</sup> (**Abb. 69**) Die hier dargestellt männliche Figur sitzt ebenfalls auf ihrem überdimensionierten Geschlechtsteil, wobei die Beine aber bis zur Eichel reichen, und ist in der gleichen Art gekleidet wie unser Affe, einschliesslich der nur im Ansatz erhaltenen Mütze. Das grosse, runde Gesicht ist mit einer dicken Nase und ebensolchen Lippen überzeichnet. Der linke Hand ist ans Ohr geführt, allerdings nicht, um den Kopf abzustützen, sondern als typische Hörgeste der Fischer.<sup>915</sup> Mit dem rechten, herabhängenden Arm hält die Figur sehr wahrscheinlich denn auch einen Fisch.

Beim Kleidungsstück dieser Beispiele handelt es sich um eine *exomis*, welche das Gewand der Handwerker und Künstler war, sofern es um die Ausübung der praktischen Künste ging.<sup>916</sup> Die sog. Banausen – vom griechischen Wort *baunos* für Ofen<sup>917</sup> – waren die Kunsthandwerker, deren Arbeit mit körperlicher Anstrengung verbunden war. Im Vergleich mit den freien Künstlern waren sie von niedrigem Status und wurden schon in der Antike in die Nähe der Sklaven gerückt. Ikonographisch

<sup>911</sup> Vgl. Higgins 1954, 260. Die Mörser sind offenbar beide aus der Form.

<sup>912</sup> New York (Metropolitan Museum 1972.11.1). Himmelmann 1983, 76–83 Taf. 56–58.

<sup>913</sup> Himmelmann 1983, 78; dazu auch Himmelmann 1971, 34 f.: „Die pathetische Müdigkeit ist im Sinne der Darstellungen nicht die des vor Anstrengung Erschöpften, sondern die des wartenden, herumlungernenden Faulpelzes.“

<sup>914</sup> H 16.2 cm. Tübingen (Antikensammlung 4989/25). Fischer 1994, 220 Nr. 413 Taf. 42.

<sup>915</sup> Fischer 1994, 220.

<sup>916</sup> Himmelmann 1983, 77 f.; Zimmer 1982, 6. 132 Nr. 47. 155 f. Nr. 78. 180 f. Nr. 114. 186 f. Nr. 122.

<sup>917</sup> Liddell – Scott – Jones 1996, 311.

sind die beiden Typen deshalb oft schwer zu unterscheiden.<sup>918</sup> Die konische Kopfbedeckung, der *pilos*, war die typische Filzkappe der griechischen und römischen Bauern und Handwerker und bot Schutz bei Tätigkeiten im Freien.<sup>919</sup> Zu Mörser und Stössel von **B.3.2** und **B.3.3** gibt es ein identisches Beispiel aus dem frühen 4. Jh. v. Chr., das sich ebenfalls im British Museum befindet. Es handelt sich dabei um einen Esel aus Terrakotta, der einen solchen Mörser auf dem Rücken trägt.<sup>920</sup> (**Abb. 70**) Das Gefäß beansprucht den ganzen Rücken des Tieres. Es enthält nebst dem Stössel, dessen rechtwinklige Form hier gut erkennbar ist, eine Käseraffel<sup>921</sup>, Feigen und ein rundes Gebäck, wie jenes, in das **B.3.3** hineinbeisst.

Während **B.3.1** mit seiner Bekleidung um ein zusätzliches Attribut aus der Menschenwelt verfügt, sind **B.3.2** und **B.3.3** an der Grenze zu den Darstellungen der ‚verkehrten Welt‘, wie sie gerade in Bezug auf die Affen in verschiedenen Varianten erhalten sind.<sup>922</sup> Lediglich das Werkzeug bzw. die Krone weisen hier auf mögliche menschliche Vorbilder, wobei letztere auch an die Fabel erinnert, in der sich der Affe zum König über die Tiere krönen lässt und nachher in eine ihm vom Fuchs gestellt Falle tappt.<sup>923</sup> Die Tatsache, dass sich mit **B.3.1** eine formal vergleichbare, deutlich karikaturhafte Figur späterer Entstehungszeit gefunden hat, erlaubt es meiner Meinung nach jedoch, in diesem Fall von einer Typenreihe zu sprechen.<sup>924</sup> Der ‚Affe mit Mörser‘ wäre demnach ein Motiv, das mittels der Figur des Affen die Verzerrung eines bestimmten menschlichen Vorbildes, in diesem Fall die Berufsgruppe der Handwerker und Arbeiter, karikiert. Die Assoziation mit der Fabel war bei **B.3.2** womöglich gewollt und verstärkte die Charakterisierung der gemeinten Gruppe als eitel und einfältig.

## IV.1.C Spiele und Feste

### Gladiatoren – Festteilnehmer – Büsten – Affen am Tisch

#### C.1 Gladiatoren

C.1.1: Terrakotta, H 6 cm, matrizengeformt. Datierung: 1. Jh. n. Chr. Herkunft: Ägypten (Kairo).  
P. Graindor, *Terres cuites de l'Egypte gréco-romaine* (Antwerpen 1939), 148 f. Nr. 68 Taf. 22.

C.1.2: Terrakotta, H 9.2 cm, matrizengeformt. Paris (Louvre AF 903), Datierung: römisch, Herkunft: unbekannt.  
F. Dunand, *Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Egypte* (Paris 1990), 299 Nr. 909.

C.1.3: Bronze, H 11.9 cm. Neapel (NM 13958), Datierung: 50–79 n. Chr. Herkunft: Pompeji.  
M. Conticello De Spagnolis – E. De Carolis, *Le Lucerne di Bronzo di Ercolano e Pompei* (Rom 1988), 203. 209 Nr. 135 Taf. 5.

<sup>918</sup> Himmelmann 1971, 36 f.; DNP 2, 1997, 667 s. v. Bildung (J. Christes).

<sup>919</sup> Schumacher 2001, 93; Pipili 2000, 163 f. Vereinzelt ist der *pilos* auch noch auf römischen Berufsdarstellungen zu sehen, siehe Zimmer 1982, 66.

<sup>920</sup> London (BM 1873,0820.576), Herkunft: Athen (Ton korinthisch). Higgins 1954, 263 Taf. 136 Nr. 969.

<sup>921</sup> Higgins 1954, 263.

<sup>922</sup> Vgl. oben III.2.3.1. Für weitere Beispiele siehe Winter 1903, 223 f. Die Charakterisierung des Tieres als lächerlicher Imitator des Menschen hat es wohl für solche Darstellungen prädestiniert.

<sup>923</sup> Aesop. 81.

<sup>924</sup> Siehe auch unten IV.2.

**C.1.1 (Abb. 71)** ist eine Terrakottafigur, die einen Gladiator darstellt. Die Figur steht im Ausfallschritt da, das linke Bein vorgestellt, und hält in der linken Hand einen rechteckigen Schild, der die linke Hälfte seines Oberkörpers und einen Teil seines linken Beins verdeckt. Mit der Rechten hält er eine kurze Waffe vor den Schild. Er scheint Beinschienen zu tragen. Während der hinter dem Schild sichtbare Torso eine glatte Oberfläche aufweist, ist der rechte Arm mit einer Struktur versehen, die auf ein Textil schließen lässt. Auf dem Kopf, der jener eines Affen ist, trägt er, soweit der Erhaltungszustand dies erkennen lässt, nichts.<sup>925</sup>

Wie am Vergleichsbeispiel in Arles<sup>926</sup> (**Abb. 72**) sehr gut zu sehen ist, trugen in dieser Art ausgestattete Gladiatoren einen Lederschurz mit einem Gurt. Der eingebundene rechte Arm, mit dem das kurze Schwert geführt wurde, ebenso wie der breite Gurt sind auch bei einem Exemplar im British Museum gut zu erkennen.<sup>927</sup> Der lange Schild – das *scutum* der römischen Legionäre – und das Kurzsword sowie Arm- und Beinschutz charakterisieren unsere Figur als einen *secutor* oder *mormillo*.<sup>928</sup> Der fehlende Helm ist wohl damit zu erklären, dass man das Tiergesicht sichtbar machen wollte.

Die Ausrüstung von **C.1.2**<sup>929</sup>, ebenfalls eine Terrakotte, (**Abb. 73**) ist ähnlich wie jene von **C.1.1**. **C.1.2** ist ein sehr sorgfältig gearbeitetes Exemplar, dem einzig das linke Bein fehlt. Es handelt sich, wie anhand des Kopfes und dem am Oberkörper eingeritzten Fell klar wird, um die Gestalt eines Affen. Auch dieser Kämpfer ist im Ausfallschritt abgebildet; deutlich sichtbar ist die hohe Schiene an seinem linken Bein. Auf dem *scutum* ist in der Mitte ein *umbo* angebracht, der ursprünglich vor allem auf runden Schildern dazu diente, Schläge abzuwehren. Der Armschutz am rechten Arm ist weniger deutlich zu erkennen; zwei den Arm umfassende Bänder, eines beim Handgelenk und das andere am Oberarm, sind aber sicherlich damit in Zusammenhang zu bringen. Unterhalb des Schwertes sind wohl Teile des Gurtes zu sehen, der den Lederschurz hielt. Dieser ist, ebenso wie das unter der Schiene eingebundene Bein, auch auf der Rückseite deutlich ausgeformt. Einen Helm trägt auch dieser Gladiator nicht. Bezeichnend ist seine Waffe, bei der es sich nicht um den *gladius*, sondern um ein Krummsword, die *sica*, handelt. Anhand des Schwertes ist die Figur als *thrax* zu identifizieren, der mit seiner Ausrüstung auf den thrakischen Ursprung dieses Gladiatorentypus hinweisen soll.<sup>930</sup> Einen *thrax* mit – wenn auch klein geratener – *sica* sehen wir auch in einer Statuette im Louvre,<sup>931</sup> datiert ins 1. Jh. n. Chr., auf dessen Schild in griechischen Buchstaben der Name des Kämpfers oder seines

<sup>925</sup> Der Erhaltungszustand des Stückes ist auch deshalb nicht einwandfrei, weil es offenbar als Henkel einer Lampe diente und von seinem ursprünglich Anbringungsort gelöst wurde, siehe Graindor 1939, 148 f.

<sup>926</sup> Material: Bronze. Arles (Musée de l'Arles Antiques P. 1371). Datierung: 2. Jh. n. Chr. Herkunft: unbekannt.

<sup>927</sup> Material: Bein, H 7 cm. London (BM 1899,1010.1). Datierung: 1.–2. Jh. n. Chr. Herkunft: Colchester. <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=811757&partId=1&searchText=gladiator+&images=true&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=811757&partId=1&searchText=gladiator+&images=true&page=1)> (9.11.2014)

<sup>928</sup> Siehe Jacobelli 2003, 10–13. 15–17.

<sup>929</sup> Sehr ähnliche Exemplare finden sich bei Weber 1914, 234 Nr. 412 Taf. 37 und Kaufmann 1915, 139 Nr. 433 Taf. 50.

<sup>930</sup> Jacobelli 2003, 9 f.

<sup>931</sup> H 8.5 cm. Paris (Louvre S 2032), Datierung: 2. H. 1. Jh. n. Chr. Herkunft: Italien?

<[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rs\\_display\\_res&langue=fr&critere=S+2032&operator=AND&nbToDisplay=5&x=61&y=8](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rs_display_res&langue=fr&critere=S+2032&operator=AND&nbToDisplay=5&x=61&y=8)> (9.11.2014)

Besitzers eingraviert ist. Wie diverse weitere Beispiele in Terrakotta zeigen, war der *thrax* eine der beliebtesten Gladiatorenfiguren, vornehmlich zur Zeit des 1. Jh. n. Chr.<sup>932</sup>

**C.1.3** schliesslich, eine Bronzefigur, die als Henkel einer Lampe diente, zeigt einen dritten Typus des Gladiators, der auch hier in Gestalt eines Affen auftritt. (**Abb. 74**) Das aufrecht, in leicht geduckter Haltung dastehende Tier trägt am behaarten Körper lediglich einen bis zu den Knien reichenden Schurz, der mit einem Gürtel gehalten wird. Mit der linken Hand hält er einen kleinen runden Schild vor dem Oberkörper, an dem mit einer Kette ausserdem der Lampendeckel befestigt ist. Von der Waffe, die er mit dem angewinkelten rechten Arm führte, ist leider nur der Griff erhalten. Anders als die beiden anderen Beispiele trägt er auf dem Kopf einen Helm mit Wangenklappen und einem Aufsatz, aber ohne Visier. Trotzdem ist die Affengestalt einschliesslich des Gesichts der sehr qualitätvollen Figur deutlich erkennbar, nicht zuletzt auch wegen des langen Schwanzes, der unter dem Schurz hervor bis an den Boden reicht. Die Ausrüstung mit dem runden Schild unterscheidet ihn deutlich von den anderen Gladiatorentypen und definiert ihn als *oplomachus*, (**Abb. 75**) dessen weiteres Charakteristikum ein Helm mit Federbusch, aber – im Gegensatz zu *secutor* und *thrax* – ohne Visier war. Die Waffe bestand in der Regel aus einem kurzen Schwert.<sup>933</sup>

Die Gladiatorenkämpfe hatten zwar am Ort ihres Ursprungs, in Rom und den Städten der italischen Provinzen, am meisten Bedeutung, verbreiteten sich vom 1. Jh. n. Chr. an aber im ganzen römischen Reich. Die Gladiatoren der römischen Kaiserzeit setzten sich zusammen aus „Kriegsgefangenen, Verbrechern, die mit der ‚damnatio ad ludum‘ bestraft worden waren, gekauften Sklaven und draufgängerischen bzw. geldbedürftigen Freiwilligen, den ‚autocrati‘.“<sup>934</sup> Ihr Ruf war dementsprechend zweifelhaft, und auch wenn gewisse Gladiatoren in der Bevölkerung eine grosse Beliebtheit genossen, blieben sie immer von geringem gesellschaftlichen Ansehen.<sup>935</sup> Bei Cicero ist der Gebrauch des Wortes ‚Gladiator‘ als Beleidigung verschiedentlich überliefert.<sup>936</sup> Trotzdem war das Bild des kämpfenden Gladiators als Zeichen vom männlicher Kraft und Unerschrockenheit ein beliebtes Sujet. Gladiatorendarstellungen fanden sich auf zahlreichen verschiedenen Bildträgern, neben den Lampen waren dies auch Mosaik, Wandmalereien, Reliefs und Gefässe. Diese ambivalente Wahrnehmung drückt sich auch in den hier besprochenen Stücken aus: Einmal mehr diente die Physiognomie des Affen zur verzerrenden Darstellung einer Randgruppe der Gesellschaft, deren Stereotypisierung auf diese Weise verfestigt und ins Bild gesetzt wurde.

### C.2.1 Festteilnehmer

C.2.1: Terrakotta, H 9 cm, matrizengeformt. Datierung: 100 v. Chr. Herkunft: unbekannt.

P. Graindor, *Terres cuites de l’Egypte gréco-romaine* (Antwerpen 1939), 147 f. Nr. 67 Taf. 23.

---

<sup>932</sup> Von Gonzenbach 1995, 176 Abb. 55, 1–4.

<sup>933</sup> Siehe Jacobelli 2003, 102 f. Abb. 82.

<sup>934</sup> RAC XI, 1981, 28 s. v. Gladiator (W. Weisman).

<sup>935</sup> In literarischem Zusammenhang konnte die Metapher vom tapfer in der Arena kämpfenden Gladiatoren auch positiv verwendet werden, siehe RAC XI, 1981, 37 s. v. Gladiator (W. Weisman).

<sup>936</sup> Vgl. Opelt 1965, 135 f.



Eine Affenfigur stellt auch **C.2.1** dar, eine vollständig erhaltene Terrakotte aus dem Katalog von Graindor. (**Abb. 76**) Das Tier ist aufrecht gehend dargestellt, das linke Bein vorgestellt und die linke Seite des Körpers leicht zum Betrachter gedreht. Der rechte Arm ist angewinkelt und an den Kopf geführt; mit der rechten Hand scheint er sich am Kopf zu kratzen. Auch der linke Arm ist angewinkelt, hält aber mit der Hand eine Ähre oder ein Blatt vor der Brust.<sup>937</sup> Über der linken Schulter liegt ein sackartiges Objekt, dessen vorderes Ende ebenfalls von der linken Hand umfasst wird. Auf der Höhe der linken Hüfte hängt eine *lagynos*, die mit einer über die linke Armbeuge geführten Schnur am Arm befestigt ist. Der Affe trägt keine Kleidung, sein Fell ist am ganzen Körper gut erkennbar. Sein langes Geschlechtsteil ist durch den Schwung des Gehens leicht nach links gerichtet.

Im akademischen Kunstmuseum Bonn befindet sich die auf das Ende des 3. Jh. v. Chr. datierte Bronzestatuetten eines buckligen Mannes mit spitzem Brustbein,<sup>938</sup> der in der rechten Hand eine *lagynos* wie **C.2.1** hält. (**Abb. 77**) Er ist bis auf einen Lendenschurz, unter dem der lange Penis hervorschaut, unbekleidet. Seine Haltung ist leicht schräg; sein ganzes Körpergewicht scheint auf dem vorgesetzten rechten Bein zu ruhen. An seiner linken Seite trägt er eine umgehängte Tasche, und mit dem linken Arm hält er einen Hahn. Der Schädel ist bis auf ein Haarlocke auf dem Hinterkopf kahlgeschoren. Ähnliche Statuetten, ebenfalls aus Bronze, finden sich unter anderem im British Museum, in Stuttgart und in Augst.<sup>939</sup> Die Figuren sind mit einem deutlich grotesken Kahlkopf versehen und halten in der einen Hand dasselbe Gefäß und in der anderen den Hahn, haben aber keine Tasche.

Die *lagynos*, das einhenkliche Gefäß mit dem langen Hals und dem ausladenden Bauch ist eine Weinflasche, wie sie beispielsweise auch die bekannte Figur der ‚Trunkenen Alten‘<sup>940</sup> in den Armen hält. Die schriftliche Überlieferung verbindet das Gefäß mit den *lagynophoria*, einem Fest, das vermutlich Ptolemaios IV. während seiner Amtszeit (221–204 v. Chr.) stiftete. Es sah freien Weinausschank für die gesamte Bevölkerung vor, die Teilnehmer mussten allerdings das dafür vorgesehene Gefäß, eben die *lagynos*, sowie Esswaren und Opfertgaben – da es sich um ein dionysisches Fest handelte – selbst mitbringen.<sup>941</sup> Beim von den Bronzefiguren mitgetragenen Hahn wird es sich um ebendiese Opfertgabe handeln, während unser Affe sich diesbezüglich anscheinend mit der Kornähre in seiner Hand begnügt. Der Sack, den er über der Schulter trägt, ist wohl zur Aufbewahrung der Esswaren oder weiterer Opfertgaben bestimmt, ähnlich wie der Behälter des

<sup>937</sup> Boutantin denkt an eine Palme oder gar einen *thyrsos* und ist mit der Interpretation des Gefäßes als *lagynos* (siehe unten) nicht einverstanden, siehe Boutantin 2014, 345.

<sup>938</sup> Bonn (Akademisches Kunstmuseum C 656). Schmidt 1997, 62 Nr. 46 Taf. 19.

<sup>939</sup> London (BM 1922,0712.6); Stuttgart (Landesmuseum Württemberg 3.364); Augst (Museum Augst 66.3966). Alle drei sind aufgrund ihrer deutlich lächerlichen Darstellungsform und der weniger ausgreifenden Struktur später zu datieren als das Beispiel aus Bonn, vgl. Himmelmann 1983, 74 f. und Schmidt 1997, 62. Die Stücke in Stuttgart und Augst, bei denen der Hahn den Mann in den Mund pickt, könnten aufgrund ihrer Ähnlichkeit aus derselben Form stammen. Das Beispiel in London weist als interessantes Detail zwei am Kinn angebrachte Kehllappen auf und übernimmt damit ein Kennzeichen des Hahns, den er im Arm hält (und dem die Lappen fehlen). Damit wird auch klar, dass die Hähne in diesem Kontext wohl nicht nur Opfertier, sondern auch erotisch-apotropäisches Symbol sind (siehe auch oben zu **A.3.1**).

<sup>940</sup> München (Antikensammlung 437).

<sup>941</sup> Siehe Zanker 1989, 50–55.

Vergleichsbeispiels aus Bonn. Eratosthenes, der unsere Quelle für dieses ptolemäische Fest darstellt, gibt eine Bemerkung Königin Arsinoes wieder, wonach die an den *lagynophoria* bewirteten Personen schmutzig und das Fest stinkend seien.<sup>942</sup> Die Tatsache, dass Ptolemaios sich mit diesem Fest an alle Einwohner Alexandrias wandte, dürfte dazu geführt haben, dass vor allem arme und Randständige davon zu profitieren suchten. Dementsprechend sind sowohl die erwähnten Bronzestatuetten als auch C.2.1 Darstellungen von Festteilnehmern – Sklaven und anderen Aussenseitern, wie sie letztlich auch die ‚Trunkene Alte‘ verkörpert.<sup>943</sup> C.2.1 geht in der Verzerrung durch die Tiergestalt einen Schritt weiter und zeigt einen Angehörigen dieser Bevölkerungsschicht als Karikatur. Die Gestalt des Affen kann neben den bereits bekannten negativen Eigenschaften auch noch mit übermäßigem Alkoholkonsum in Verbindung gebracht werden: Sowohl Aristoteles als auch Aelian berichten, dass Wein ein gutes Mittel sei, um Affen betrunken zu machen und einzufangen.<sup>944</sup>

### C.2.2 Festteilnehmer

C.2.2: Bronze, H 7.7 cm. Bonn (Akademisches Kunstmuseum C 279), Datierung: hellenistisch, Herkunft: Kunsthandel (Ägypten).

St. Schmidt, Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im akademischen Kunstmuseum Bonn (München 1997), 61 Nr. 45 Taf. 19.

C.2.2 ist Teil eines Gerätes, und zwar handelt es sich um einen bronzenen Messergriff. (**Abb. 78**) Die fast vollständig erhaltene, allerdings stark korrodierte Figur zeigt eine aufrecht stehende Gestalt mit leichter Wendung des Kopfes nach links. Sie trägt eine kurzen, gegürteten Chiton, unter dem ein überlanger Phallus herabhängt. Der rechte Arm ist parallel zum Körper gestreckt, und die rechte Hand umfasst auf der Höhe des Oberschenkels ein Gefäß. Haltung und Form des linken Armes sind nicht klar zu erkennen.<sup>945</sup> Auf dem Rücken trägt die Figur einen Behälter mit gerippter Oberfläche. Um seinen Hals liegt eine Art Stoffring, bei dem es sich um den Tragriemen des Behälters oder aber ein eingerolltes Mäntelchen handeln könnte.<sup>946</sup> Während der Körper menschlich zu sein scheint, ist der Kopf tierhaft. Die genaue Bestimmung seiner Natur ist jedoch schwierig; am nächsten kommt ihm wohl der Hund, wobei die Schnauze auch ein wenig an ein Schwein denken lässt.<sup>947</sup> Auf dem

<sup>942</sup> Athen. 7, 276 B.

<sup>943</sup> Zanker 1989, 30 f. Viele der hellenistischen Feste wandten sich an die ganze Bevölkerung, siehe Graf 1995, 104.

<sup>944</sup> Athen. 10, 429 D; Ail. var. 2, 40. Lissarrague 1997, 461 sieht in der Vorliebe zum Wein eine weitere Gemeinsamkeit von Affe und Satyr, was sich vor dem Hintergrund der *lagynophoria* mit dieser Karikatur zu bestätigen scheint.

<sup>945</sup> Schmidt 1997, 61: „Durch die starke Korrosion und Verkrustung der Oberfläche lässt sich nicht mehr entscheiden, wie der linke Arm ursprünglich verlaufen ist. Das stark verkürzte, angewinkelte Ärmchen endet in einer länglichen, senkrechten Verdickung.“

<sup>946</sup> Vgl. Schmidt 1997, 61.

<sup>947</sup> Schmidt 1997, 61 sieht neben dem Hund auch Merkmale des Affen. Eine Deutung als Anubis schliesst er aus, anders als Perdrizet, der in einem sehr ähnlichen, aber stark korrodierten Stück den Gott mit dem Kopf eines Schakals erkennen will, siehe Perdrizet 1911, 47 Nr. 77 Taf. 20. Interessant sind in diesem Zusammenhang zwei Objekte im Museo Gregoriano Egizio in Rom, die dasselbe Motiv zeigen. Beide Figuren sind mit unserem Beispiel in Haltung und Ausstattung identisch, eine davon (Nr. 274) ist aber deutlich als Affe zu erkennen. Die andere (Nr. 275) erscheint eher ‚hundsköpfig‘, wobei die Nähe zum Pavian eine eindeutige Definition nicht zulässt. Bemerkenswert ist hingegen, dass dieses Objekt vollständig erhalten ist. Die Figur steht auf einer kleinen

Hinterkopf ist zudem eine einzelne Haarlocke zu sehen, wie sie auch die Figur mit Hahn und *lagynos* in Bonn aufweist.

In Heidelberg befindet sich die Terrakottastatue eines tanzenden Mannes,<sup>948</sup> (**Abb. 79**) datiert ins 3.–1. Jh. v. Chr., der ebenfalls einen Chiton oder eine kurze Tunika trägt. Darüber hat er einen *cucullus* gelegt; die Kapuze ist über den Kopf gezogen. Der rechte Arm ist angewinkelt in die Luft erhoben, mit dem linken hält er auf der Höhe der Taille einen Korb umfasst. Das Gesicht ist stark verzerrt und maskenhaft. Die kurze Kleidung, verbunden mit dem *cucullus*, weist auf die niedrige Stellung des Abgebildeten hin, die Verzerrung als Grotteske bekräftigt die Angehörigkeit zu einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe. Das Tanzen und der Korb deuten wiederum auf eine Festteilnahme,<sup>949</sup> was man auch für **C.2.2** annehmen darf, der ja, wie die vorgängig erwähnten Vergleichsbeispiele, neben dem Korb auf dem Rücken auch noch ein Gefäß in der Hand hält. Auch er ist durch seine Kleidung und die Haarlocke<sup>950</sup> als Angehöriger der Unterschicht gekennzeichnet, wobei offen bleiben muss, ob der Stoffring einen zusammengerollten *cucullus* darstellt oder nicht.

Der Hund wird in den physiognomischen Schriften sowohl mit positiven als auch mit negativen Eigenschaften verbunden, die sich zum Teil zu widersprechen scheinen. Sie spiegeln damit genau das ambivalente Bild, das sich der Mensch der Antike vom Hund machte. Auf der einen Seite gab es die edlen Herrenhunde, die vor allem als Begleiter auf der Jagd beliebt waren und dementsprechend die positiven physiognomischen Erkennungszeichen tragen: Jene also, die für Mut, Beherztheit oder Auffassungsgabe stehen.<sup>951</sup> Da es sich bei unserem Beispiel aber um eine Herabwertung der gemeinten Figur handeln dürfte, kommen vielmehr die negativen Eigenschaften und ihre Merkmale zum Tragen, wie sie schon immer mit den streunenden Strassenhunden verbunden wurden: Reizbarkeit und Unverschämtheit<sup>952</sup> beispielsweise, die allerdings bei Aristoteles an den Merkmalen der spitzen Nasenspitze bzw. den feurigen Augen zu erkennen sein müssten, was in unserem Fall überhaupt nicht zutreffend erscheint. Polemon formuliert die doppeldeutige Natur des Hundes sehr prägnant:

*The dog is tame, loyal, patient, ready to help, protective, desirous, alert to what should be defended, cheating when necessary, courageous at home and submissive away from home, loathing the stranger,*

---

Standfläche, die wiederum auf einer Art Schild angebracht ist, der auf einer langen Säule von einem Frosch getragen wird. Die Bedeutung des Ensembles ist unklar, siehe Grenier 2002, 137 Nr. 274. 275 Taf. 31.

<sup>948</sup> Heidelberg (Antikenmuseum der Universität TK 254), Herkunft: unbekannt. Seiler 2011, 15 Nr. 9

<sup>949</sup> Möglich wäre auch eine Deutung als Kulddiener, ein Typus, der seit dem 3. Jh. v. Chr. existiert und sich durch eine lächerliche physiognomische Kennzeichnung einerseits und die Ausrüstung mit diversen Gefäßen andererseits erkennen lässt, vgl. Bayer-Niemeier 1988, 50. Die eindeutig tanzende Haltung scheint mir in diesem Fall aber gegen diese Deutung zu sprechen. Ebenso wenig passt **C.2.2** selbst ins typische Darstellungsschema.

<sup>950</sup> Siehe Himmelfmann 1983, 81. Schmidt 1997, 61 sieht ihn unter anderem dadurch dem „Darstellungsmilieu der Banausen“ zugehörig.

<sup>951</sup> Die tiefe Stimme steht für den Mut (Aristot. phgn. 807 a 19), das spitze Kinn für Beherztheit (Aristot. phgn. 812 b 25), die grosse und flache Stirn sowie der grosse Kopf für die Aufmerksamkeit (Aristot. phgn. 811 b 32 bzw. 812 a 7).

<sup>952</sup> Beides spiegelt sich auch in dem in der Literatur überlieferten am Gebrauch des Wortes als Beleidigung: siehe Faust 1969, 86–88.

*covetous, miserly, stubborn, prattling, gluttonous, dirty, bad-natured, lacking in modesty, and mundane.*<sup>953</sup>

Zu den damit verbundenen physiognomischen Kennzeichen gibt er, wie es seinem Prinzip entspricht, keine Angaben. Der Anonymus hingegen schreibt, dass Menschen, die dem Hund gleichen, ein spitzes Gesicht, einen aufgerissenen Mund, einen langen Körper, spitze Nasenlöcher und glänzende Augen haben.<sup>954</sup> Auch wenn die einzelnen Kennzeichen bei der Art der Darstellung, die die ganze Gestalt der Tieres oder dessen Kopf verwendet, nicht notwendigerweise vorhanden sein müssen, mutet es doch seltsam an, dass unsere Figur in gar keiner Weise die Charakteristika der Physiognomik aufnimmt. Sucht man nach einer der dem Tierkopf ähnelnden Hunderasse, würde wohl am ehesten jene der Molosser zutreffen, die einen massigen Kopf mit einer kurzen, kräftigen Schnauze aufwiesen.<sup>955</sup> Die Molosser waren jedoch wertvolle Jagd- und Kampfhunde, die man wohl kaum als abwertendes Zerrbild verwenden würde. Angesichts dieser Unstimmigkeiten scheint es angebracht, die Tiergestalt von **C.2.2** mit Vorsicht zu behandeln. In den Fabeln von Äsop<sup>956</sup> und Phaedrus<sup>957</sup> ist der Hund ziemlich häufig anzutreffen. Oft wird dabei seine Gierigkeit im Fressen thematisiert, aber auch seine Unreinheit und mangelnder Scharfsinn, also weitere Eigenschaften, die man den Strassenhunden zuschrieb und die im Grunde auch auf die Besucher der *lagynophoria* anzuwenden wären, wenn man die Sicht von Königin Arsinoe teilte.

### C.3 Tanzpuppen

C.3.1: Terrakotta, H 8.5 cm, matrizengeformt. Paris (Louvre E 20824), Datierung: römisch, Herkunft: unbekannt.

F. Dunand, Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes. Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte (Paris 1990), 300 Nr. 913.

C.3.2: Terrakotta, H 7 cm. Alexandria (NM 9663), Datierung: graeco-römisch, Herkunft: Alexandria (Hadra).

E. Breccia, Terrecotte figurate greche e greco-egizie del museo di Alessandria (Bergamo 1930–34), 77 Nr. 513 Taf. 51, 4.

**C.3.1** und **C.3.2** sind zwei fast identische Stücke aus Terrakotta, wobei im Louvre noch ein weiteres, weniger gut erhaltenes Exemplar vorhanden ist.<sup>958</sup> (**Abb. 80+81**) Es handelt sich um weibliche Oberkörper<sup>959</sup> ohne Arme, mit dem Kopf eines Affen. Sie tragen eine Tunika oder einen Chiton, der unter der Brust mit einem breiten Gurt zusammengehalten ist. Der Kopf ist von einem grossen Kranz gekrönt, im Falle von **C.3.1** zudem mit auf den Rücken fallenden Bändern. Dieses Beispiel weist

<sup>953</sup> Polem. Phgn. 21a–b (Übersetzung R. Hoyland).

<sup>954</sup> Anonym. lat. phgn. 123.

<sup>955</sup> Siehe Richter 1930, 32 f. 77. Taf. 55 Abb. 173 f. Charakteristisch ist auf den antiken Darstellungen auch der Haarkranz, der den Hals umgibt und einen – wenn auch sehr vagen – Analogieschluss zum eingerollten Stoffring um den Hals von **C.2.2** provoziert.

<sup>956</sup> Aes. 64. 120. 132. 133. 135.

<sup>957</sup> Phaedr. 1, 20. 1, 27. 2, 3. 4, 19.

<sup>958</sup> Paris (Louvre E 30921). Dunand 1990, 301 Nr. 914.

<sup>959</sup> Abgesehen von den schwach erkennbaren Brüsten sind auch die Kleidungsstücke Chiton und Tunika, unter der Brust gegürtet, typisch für Frauen, siehe Pausch 2003, 91 f.

ausserdem je ein grosses Loch rechts und links der Schnauze auf. Trotz des in beiden Fällen nicht einwandfreien Erhaltungszustandes ist anzunehmen, dass die fehlenden Arme und der fehlende Unterkörper zur Konzeption der Stücke gehörten und nicht nachträglich verursacht wurden. Die Figuren sind hohl.

Die Erhaltung der Stücke als Torso lässt verschiedene Hypothesen zu. Dass sie in diesem Zustand ohne weitere Ergänzung Verwendung fanden, erscheint eher unwahrscheinlich. Zwar sind aus römischer Zeit weibliche Büsten aus Ton erhalten, die zumindest von der Art des Gewandes her an unsere Beispiele erinnern.<sup>960</sup> Sie unterscheiden sich aber deutlich in der Grösse und in der Gestaltung des Oberkörpers, der auf der Vorderseite nach unten schmal zusammenläuft und auf einer Basis aufsitzt, und am Rücken nur bis zu den Schultern ausgeformt ist. Die tönernen Peploskore klassischer Zeit existiert ebenfalls in Büstenform, wie Beispiele unter anderem im Louvre demonstrieren. Es handelt sich hier um eigentliche ‚Halbfiguren‘, die auf Hüfthöhe abgeschlossen sind.<sup>961</sup>

Im Gegensatz zu diesen Beispielen ist für **C.3.1** und **C.3.2** durchaus denkbar, dass Arme und Unterkörper separat angesetzt wurden, wie es von Gonzenbach schon für andere Exemplare nachgewiesen hat.<sup>962</sup> Dies würde heissen, dass mit dem weiblichen bekränzten Oberkörper mit Affenkopf ein Typus existiert hat, der in verschiedenen Varianten ergänzt wurde. Eine ähnliche Möglichkeit wäre die Verwendung als Puppen, denen man bewegliche Arme und Beine durch Löcher im Torso ansetzte. Töpperwein vermutet solches für eine Reihe von armlosen weiblichen Oberkörpern, die in Pergamon gefunden wurden.<sup>963</sup> Im British Museum befindet sich eine aus dem 4. Jh. v. Chr. stammende attische Terrakottafigur einer mit einem gegürteten Chiton bekleideten Frau.<sup>964</sup> Sie hat keine Arme, und ihre Beine sind nur bis zu den Knien erhalten. Auf dem Kopf sind ausserdem die Reste eines Bandes oder Kranzes zu sehen. Es handelt sich um eine sog. Tanzpuppe, von denen verschiedene Exemplare bekannt sind.<sup>965</sup> Die Arme wurden dabei mit Schnüren an den Schultern befestigt, die Beine je nachdem an den Knien oder an den Hüften. Bei Beispielen hellenistischer Zeit findet sich auch die Möglichkeit einer Befestigung der Beine im Innern des Hohlkörpers mittels einer Schnur oder eines Drahtes.<sup>966</sup> Eine Terrakottafigur in Würzburg stellt einen nur mit einem um die

---

<sup>960</sup> Von Gonzenbach 1995, 154 Abb. 50, 6 Taf. 97, 2 (1986). Weitere Beispiele ebenda 153 f. Abb. 50, 2–5. H 17–25 cm.

<sup>961</sup> H 15 cm. Paris (Louvre CA 2148). Mollard-Besques 1954, 83 Nr. C 10 Taf. 56. Ebenso Higgins 1954, 181 Nr. 678 f. Taf. 89. Weitere Beispiele sowie Zitat siehe Poulsen 1937, 50–52. Eine Verwendung als Puppe mit angesetztem Unterkörper wird nicht in Betracht gezogen, siehe dazu bes. Higgins 1954, 181.

<sup>962</sup> siehe oben zu **A.1.2**.

<sup>963</sup> Töpperwein 1976, 56–60 bes. Nr. 232 Taf. 38. Es handelt sich allerdings vornehmlich um Sitzpuppen. Weitere Beispiele von Puppenfiguren mit beweglichen Gliedern sind bei Winter 1903, 169–173 versammelt, ausserdem auch McK Elderkin 1930, 455 f. 459 f.

<sup>964</sup> H 11.5 cm. London (BM 1851,0507.12). Higgins 1954, 192 Nr. 721 Taf. 94.

<sup>965</sup> Zum Beispiel Higgins 1954, 197 Nr. 734 Taf. 97 (Mitte 4. Jh. v. Chr.). 248 Nr. 909 Taf. 132 (frühes 5. Jh. v. Chr.).

<sup>966</sup> Die Art und der Ort der Befestigung der beweglichen Teile bei griechischen Puppen veränderte sich im Laufe der Zeit. Während die bronzezeitlichen Exemplare lediglich unter dem weiten Gewand befestigte bewegliche Beine hatten, waren bei den Puppen archaischer Zeit sowohl Arme und Beine beweglich, wobei die Beine mit einer Schnur an auf Hüfthöhe angebrachten Fortsätzen befestigt wurden, vgl. Higgins 1954, Nr. 909. Ab der Mitte des 5. Jh. v. Chr. wurden die beweglichen Teile der Beine oberhalb der Knie befestigt, während der Hellenismus wie erwähnt teilweise auf eine Befestigung im Innern des Körpers zurückkam (zur Entwicklung

Hüfte geschlungenen Tuch bekleideten Mann dar, der eine deutliche Tanzbewegung mit dem rechten Arm vollzieht.<sup>967</sup> (**Abb. 82**) Der Oberkörper ist unterhalb des Tuches abgeschlossen, während die beweglichen Beine und der Phallus im Innern des Hohlraumes befestigt sind. Auf dem fülligen Kopf trägt er einen Blätterkranz. Aus Priene stammt der männliche Kopf einer Puppe mit deutlich grotesken Zügen, dessen zugehöriger Körper leider nicht erhalten ist.<sup>968</sup> (**Abb. 83**) Dicke Lippen, eine grosse Nase und enorme, abstehende Ohren kennzeichnen das Gesicht; der Hals, der nach unten verlängert und mit einem Loch zum Einsetzen bzw. Befestigen versehen ist, weist einen spitzen Adamsapfel auf. Auf dem Kopf sitzt ein wulstiger Kranz mit eingedrückten Vertiefungen, ähnlich jenen von **C.3.1** und **C.3.2**. Diese voluminöse Bekränzung ist ein Produkt der hellenistischen Zeit, dessen Ursprung wohl in Ägypten zu suchen ist. Die aus kleinen Blüten bestehenden, mit Binden umwobenen Immortellenkränze wurden sowohl zu Festen als auch im kultischen und sepulkralen Zusammenhang verwendet. Interessant ist, dass der Brauch gemäss Athenaios ursprünglich von der Heilwirkung der Blumen her rühren soll.<sup>969</sup> Der Kranz ist ein häufiges Attribut von Terrakottafiguren, wobei die erhaltenen Beispiele sowohl den festlichen als auch den kultischen Kontext spiegeln. Er findet sich bei zahlreichen Exemplaren von Musikantenfiguren,<sup>970</sup> aber auch bei Festteilnehmern wie den bereits besprochenen Besuchern der *lagynophorien*.<sup>971</sup> Gerade Tänzer sind unter den Festbesuchern nicht selten als Grotesken abgebildet, wobei es sich allerdings meist um Männer handelt.<sup>972</sup> Trotz der Schwierigkeit einer eindeutigen Bestimmung dürften unsere Figuren in dieses Umfeld zu setzen sein. Ob es nun Tanzfiguren mit beweglichen Extremitäten oder in verschiedenen Varianten ergänzte bekränzte Frauenoberkörper waren – der Affe diente auch hier zur Verdeutlichung eines negativen Stereotyps, angewendet auf die bei hellenistischen (und römischen) Festen anwesenden Vertretern von Randgruppen der Gesellschaft. Zusätzlich zu den damit vermittelten, bereits mehrfach genannten Eigenschaften der Dummheit, Kleinmütigkeit oder Bössartigkeit ist zudem an das in der Antike viel beachtete Talent der Affen zur Nachahmung zu denken. Wie das Schauspiel war auch der Tanz eine Möglichkeit, die Tiere und ihre Fähigkeit zur Schau zu stellen. Eine Stelle bei Lukian zeigt, dass auch hier am Ende die tierhafte Natur des Affen seine Künste zunichte machen konnte: Ein ptolemäischer

---

siehe McK Elderkin 1930, 460–464, bes. 467 f. Abb. 17–18). Dies wäre wohl auch für **C.3.1** und **C.3.2** anzunehmen, wobei auch möglich ist, dass ein Teil des ursprünglichen Torso abgebrochen ist. Die zur Befestigung der Extremitäten nötigen Löcher sind bei unseren Beispielen aufgrund der schlechten Erhaltung nicht auszumachen.

<sup>967</sup> H 15.6 cm. Würzburg (Antikensammlung H 3093), Datierung: Kaiserzeit. Schmidt 1994, 182 Nr. 307 Taf. 55. Die Tanzbewegung des Mannes ist auch in der Verschiebung der linken Hüfte, auf die er die linke Hand gestützt hält, gut sichtbar.

<sup>968</sup> Istanbul (Arch. Mus. 1660). Rumscheid 2006, 499 f. Nr. 283 Taf. 122, 3–5.

<sup>969</sup> Athen. 15, 675 f. Dabei ging es nicht zuletzt auch darum, die unangenehmen Nebenwirkungen des Weines einzudämmen. Zum Kranz siehe Rumscheid 2006, 183 f.

<sup>970</sup> Vgl. zum Beispiel Perdrizet 1921, 121 Nr. 327 und 328 Taf. 100 sowie Paris (Louvre E 12427).

<sup>971</sup> Vgl. Fischer 1994, 204–206 Nr. 374–376 Taf. 34; Graf 1995, 104. Die Kränze konnten auch um den Hals getragen werden, wie ein Beispiel in London zeigt (BM 3185/1876,1130.8, Datierung: 2.–1. Jh. v. Chr. Bailey 2008).

<sup>972</sup> Laubscher 1982, 76 f. sieht im Kranz gar ein wesentliches Merkmal der Grotesken, das einen Gegensatz zwischen dem festlichen Attribut und dem defomierten Körper bewirken und so den komischen Effekt der Figuren steigern sollte.

König hatte Affen das Tanzen in Masken und Kostümen beigebracht, als aber bei der Vorstellung ein Zuschauer Nüsse unter die Tiere warf, vergassen diese das Gelernte augenblicklich und stritten sich stattdessen um das Futter.<sup>973</sup> Auf diese Weise bestätigt sich einmal mehr das Bild des Affen als Karikatur des Menschen an sich.

#### C.4 Affen beim Spiel

C.4: Terrakotta (Lampe), L 10.6 cm, B 8.4 cm, H 3.2 cm, Dm 5.8 cm, matrizengeformt. Athen (NM 3339), Datierung: 3. Drittel 3. Jh. n. Chr. Herkunft: Athen (Kerameikos).

B. Böttger, Die kaiserzeitlichen Lampen vom Kerameikos (München 2002), 44. 163 Nr. 1586 Taf. 33.

Eine Tonlampe im Athener Nationalmuseum, **C.4**, (**Abb. 84**) zeigt im Spiegel zwei sich gegenüberstehende, affenartige Gestalten, zwischen denen sich eine horizontale Fläche befindet. Darauf sind nicht näher bestimmbare Gegenstände zu sehen. Die Figuren selber haben sich auf würfelförmigen Hockern niedergelassen. Jene auf der rechten Seite hat die Beine unterhalb der Knie überkreuzt und stützt sich mit dem linken Arm auf dem linken Oberschenkel ab. Der rechte Arm greift auf die Fläche mit den Gegenständen. Die Gestalt links sitzt breitbeinig auf ihrem Hocker; das linke Bein ist hinter der horizontalen Fläche zu erkennen. Ihren rechten Arm streckt sie zur besagten Fläche hin.

Die Natur der beiden Figuren ist aufgrund der schlechten Erhaltung nicht eindeutig zu bestimmen. Die Schädelform der Gestalt rechts scheint jedoch mit ziemlicher Sicherheit nicht die eines Menschen, sondern vielmehr eines Affen zu sein. Bestätigt wird diese Vermutung von einer weiteren, etwas später datierten Lampe im selben Fundkomplex, die das gleiche Bild trägt, aber nicht vollständig erhalten ist.<sup>974</sup> (**Abb. 85**) Hier wurden nach dem Brand offensichtlich die Details nachgeritzt und das Fell der Tiere angegeben.

Das Bild von zwei sich an einer horizontalen Fläche gegenüberstehenden Figuren erinnert zuallererst an die Darstellungen des Brettspiels zwischen Achill und Ajas in der Vasenmalerei, unter anderem in Szene gesetzt von Exekias.<sup>975</sup> Ungeachtet der grossen zeitlichen Differenz zwischen den beiden Objekten scheint mir damit der ikonographische Rahmen für **C.4** festgelegt: Es handelt sich dabei vielmehr um eine Szene des Spiels als um jene einer Mahlzeit am gedeckten Tisch.<sup>976</sup> Dass namentlich letzterer bei **C.4** gar nicht vorhanden ist, zeigen zwei weitere Vergleichsbeispiele: Auf einem Grabrelief aus Palmyra,<sup>977</sup> datiert um 225 n. Chr., (**Abb. 86**) sind drei mit Tunika und Toga bekleidete,

<sup>973</sup> Lukian. Pisc. 36. Zu anderen Arten der Darbietung, für die man Affen verwendete, siehe McDermott 1938, 137 f.

<sup>974</sup> Athen (Kerameikos RL 2042), Datierung: 1. Drittel 4. Jh. n. Chr. Böttger 2002, 164 Nr. 1590 Taf. 33.

<sup>975</sup> Rom (Mus. Vat. 16757), ABV 310395.

<sup>976</sup> Böttger ist sich hinsichtlich der Gegenstände auf dem Tisch nicht sicher, ob es sich nicht um Esswaren handeln könnte. Eine Mahlzeit wurde in der Antike jedoch selten sitzend an einem Tisch eingenommen, vgl. DNP 12, 2002, 620 s.v. Tisch (R. Hurschmann).

<sup>977</sup> Boston (Museum of Fine Arts, Edwin E. Jack Fund 1970.346). Kondoleon 2000, 160 f. Nr. 45.

sitzende, bärtige<sup>978</sup> Männer zu sehen. Während der mittlere frontal ausgerichtet ist, sind die beiden rechts und links von ihm in leichter Dreiviertelansicht gezeigt, so dass die Gruppe einen Halbkreis bildet. Der Mann rechts sitzt auf einem Hocker mit Beinen, jener links im Bild auf einer nicht vollständig erhaltenen *sella curulis*. Die Sitzgelegenheit der mittleren Figur ist nicht auszumachen. In ihrer Mitte halten die Männer eine gerade Platte, auf der deutlich ein paar grosse Spielsteine zu sehen sind. Das so zu erkennende Spielbrett ruht auf den Oberschenkeln der mittleren Person, während die anderen beiden es jeweils mit der äusseren Hand halten. Der Mann rechts greift mit der Rechten auf das Brett, während jener in der Mitte möglicherweise dabei ist, mit der rechten erhobenen Hand zu würfeln. Eine Bernsteingruppe aus Norditalien,<sup>979</sup> (**Abb. 87**) datiert in trajanische Zeit, zeigt ebenfalls eine Gruppe von drei Männern. Ganz links befindet sich eine stehende, unförmige Figur, die wohl in einen Kapuzenmantel gekleidet ist. Sie hält mit ihrer Rechten eine horizontales Brett, der Verlauf des linken Arms ist nicht zu erkennen. Neben ihr ist eine dicke Gestalt mit einem Kahlkopf zu sehen, die auf einem Hocker sitzt und das Brett mit der linken Hand auf seinen Knien hält. Sie ist leicht vorgebeugt und greift mit der Rechten auf das Brett. Die dritte Person steht rechts hinter der zweiten und ist dicht an diese angelehnt, wohl um einen Blick auf das Geschehen zu erhaschen. Sie ist ebenfalls in einen Kapuzenmantel gekleidet und berührt mit einer Hand den Rücken ihres Vordermanns. Obwohl auf der horizontalen Fläche keine Gegenstände zu erkennen sind, dürfte es sich auch hier um ein Spielbrett handeln. Die drei Männer sind offensichtlich grotesk verzerrt; während der mittlere wie erwähnt einen übergrossen, kahlen Kopf mit abstehenden Ohren hat, sind die Gesichter der beiden anderen sehr grob und roh gezeichnet. Vor allem jener ganz rechts lässt trotz der eher schlechten Erhaltung eine grosse Nase und sehr langes Gesicht mit einem vorgeschobenen Kinn erkennen. Ausserdem tragen beide eine Kapuze und erinnern auch damit an einige der bereits behandelten Figuren grotesken Aussehens.

Für die Gruppe spielender Männer finden sich also sowohl Darstellungen in Idealform als auch solche, die verzerrt sind. Die Verzerrung konnte einerseits durch die bekannten physiognomischen Merkmale des Dummkopfs und die hässliche Gestalt des Verkrüppelten geschehen, andererseits aber auch durch die Figur des Affen, die dieselben Vorgaben erfüllte. Die Zielgruppe gehört in diesem Fall nicht eindeutig einer gesellschaftlichen Randgruppe an. Zwar hatte ‚der Spieler‘ schon in der Antike einen bestimmten Ruf,<sup>980</sup> aber wie das Grabrelief aus Palmyra zeigt, konnte das Brettspiel auch eine Beschäftigung ehrbarer Männer sein.<sup>981</sup>

<sup>978</sup> Da das Gesicht des Mannes in der Mitte teilweise abgeschlagen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob auch er einen Bart trug – möglicherweise war dies nicht der Fall. Die Lockenfrisur ist jedoch bei allen drei identisch.

<sup>979</sup> Novara (Museo Archeologico). Von Gonzenbach 1995, 452 Taf. 143.4; FA 11, 1956, 292 Nr. 4689 Taf. 35.

<sup>980</sup> In den *physiognomonica* steht dazu: „Kennzeichen des Kleinmütigen: kleine Glieder; klein und zierlich; hager; mit kleinen Augen und kleinem Gesicht; so wie jemand aus Korinth oder Leukadia sein dürfte. Freunde des Würfelspiels sind kurzarmig; auch Tänzer.“ (Aristot. Phgn. 808 a 30-32. Übersetzung S. Vogt).

<sup>981</sup> Spielbretter wurden offenbar auch als Grabbeigaben verwendet. Das Spiel erhält so, neben dem Zweck des Zeitvertreibs im Jenseits, auch eine allegorische Bedeutung, siehe Kondoleon 2000, 161.



## IV.1.D Mythologie und Religion

### Spottkruzifix – Affenaeneas – Ganymed als Affe – Opfernder

#### D.1 Spottkruzifix

D.1: Graffito, H 33 cm, B 27 cm. Rom (Museo Palatino), Datierung: 2. – Anfang 3. Jh. n. Chr. Herkunft: Rom, Palatin.

H. Solin – M. Itkonen-Kaila, Graffiti del Palatino I. Paedagogium, ActaInstRomFin 3 (Helsinki 1966) 209 f. Nr. 246; M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Wiesbaden 2001), 60 Nr. 1242

**D.1**, das sogenannte Spottkruzifix vom Palatin, ist ein rund 30 cm hohes Graffito, dessen Mittelpunkt eine an einem Kreuz hängende Person mit einem Eselskopf ist. (**Abb. 88**) Das Kreuz ist nur durch zwei einfache Linien angegeben. Wir sehen die Person von hinten, den nach links gewandten Tierkopf jedoch im Profil. Sie scheint mit einem kurzen Hemd bekleidet zu sein, das die Gesäßbacken nur zur Hälfte bedeckt. Die auf einem kleinen Querbalken stehenden Füße erscheinen ebenfalls bekleidet. Die Arme führen bis an den oberen langen Querbalken, die Hände sind nicht angegeben. Der Tierkopf ist mit wenigen Strichen gezeichnet; die Ohren sind eher klein, die durch einen Querstrich vollzogene Abgrenzung des Mauls weist hingegen klar auf das Charakteristikum der farblich abgesetzten Eselsschnauze. Links des Gekreuzigten steht ein Mensch, wohl mit einer kurzen Tunika ausgestattet. Auch sein Gesicht ist im Profil gezeichnet, während der Körper frontal ausgerichtet ist. Der rechte Arm führt in leichtem Abstand zum Oberkörper nach unten, vielleicht auch etwas nach hinten, wobei fraglich ist, ob eine perspektivische Darstellung gewollt war oder die Linienführung nicht vielmehr ungenau und dem Medium Graffito geschuldet ist. Der linke Arm ist angewinkelt und erhoben. Im Gegensatz zum rechten ist hier auch die Hand gezeichnet, und zwar als offene Handfläche mit vier gespreizten, nur in Strichen angegebenen Fingern. Die Beine verlaufen gerade nach unten und schliessen spitz zulaufend, ohne eigentliche Füße, ab. Die Zeichnung lässt nicht klar erkennen, ob hier weitere Bekleidung oder Schuhwerk dargestellt sein soll. Der Kopf der Figur sitzt auf einem eher langen, dicken Hals und weist eine Kurzhaarfrisur auf. Das Gesicht ist wie erwähnt im Profil gezeichnet, wobei das Auge auffällig gross ist und in seiner Platzierung etwas an einen Kyklopen erinnert. Die Blicke der beiden Figuren scheinen auf einander gerichtet. Zwischen ihnen beginnt unterhalb des erhobenen Armes der menschlichen Gestalt eine Inschrift, die unterhalb des Kreuzes weiterführt und insgesamt vier Zeilen umfasst. Sie ist auf griechisch geschrieben und liest sich: *Alexamenos sebete theon*, also ‚Alexamenos verehrt den Gott‘.<sup>982</sup> Rechts oberhalb des Querbalkens des Kreuzes befindet sich ausserdem ein Y, das aber wohl von anderer Hand ausgeführt wurde.<sup>983</sup>

---

<sup>982</sup> Solin – Itkonen-Kaila 1966, 210.

<sup>983</sup> Solin – Itkonen-Kaila 1966, 211. Das Y gehörte jedoch auch zu den christlichen Symbolen und stand für die Metapher der ‚zwei Wege‘, zwischen denen jeder Mensch im Leben die Wahl hat – der eine führte nach dem christlichen Glauben in die Verdammnis, der andere ins Paradies, vgl. Baudry 2010, 60. Ricoux 1998, 66 f. sieht dies als eine Bestätigung für die Natur des Graffito als Votivbild.

Aus einer Taverne in Pozzuoli ist ein Graffito erhalten, das ebenfalls einen Gekreuzigten von hinten zeigt.<sup>984</sup> (Abb. 89) Der Längsbalken des Kreuzes ist hier mit zwei Strichen gezeichnet, während die Querbalken nur mit einem einzelnen Strich angegeben sind. Die Figur ist mit einem sehr langen Oberkörper und kurzen, auf dem unteren Balken abgestellten Beinen dargestellt. Möglicherweise hat diese Proportionierung mit der Kleidung zu tun: Die auf dem Oberkörper angebrachten Querstriche sowie ein am unteren Rand verlaufender mit vertikalen Strichen versehener Saum lassen an ein langes, offenbar gemustertes Gewand denken.<sup>985</sup> Die zum oberen Querbalken führenden Arme sind wie die Beine nur marginal angeben, Hände wie Füße fehlen. Der Kopf dieser Figur ist eindeutig menschlich, auch wenn die Zeichnung wie oben nur rudimentär ausgeführt wurde. Er ist im Profil nach rechts zu sehen; das grosse Auge scheint zum Betrachter zurückzublicken. Wie Langner ausführt, handelt es sich dabei um eine Art Fluchbild, das die Verwünschung *in cruce figaris*, die ebenfalls als Graffito erhalten ist, bildlich umsetzte.<sup>986</sup> Der Fluch bezog sich auf die am Kreuz gezeichnete (bzw. eine ans Kreuz gewünschte), in diesem Fall nicht näher benannte Person. Trotz der formalen Verwandtschaft hatte **D.1** nicht diese Bedeutung, wie die zusätzlich zum Gekreuzigten gezeichnete und durch die Inschrift benannte Person des Alexamenos deutlich macht. Hingegen wird durch das Vergleichsbeispiel ersichtlich, dass das Kreuz zu jener Zeit vielmehr ein (pejoratives) Symbol des paganen, als des christlichen Bereichs war.<sup>987</sup>

Das Kleidungsstück der beiden Figuren in **D.1**, das von Solin und Itkonen-Kaila als *colobium* erkannt wurde, ist eine kurze Tunika ohne Ärmel.<sup>988</sup> Zum Vergleich sei hier eine Grabplatte des 1. Jh. n. Chr. aus Ostia angeführt, die zwei Arbeiter bei der Holzverarbeitung zeigt.<sup>989</sup> Der eine von ihnen trägt eine *exomis*, der andere eine ärmellose, gegürtete Tunika, die allerdings um einiges länger ist als jene unserer Figuren. Auch der nur in schmalen Trägern über die Schultern laufende Stoff ist unterschiedlich dargestellt. Die Szene verdeutlicht aber das Umfeld, indem diese Art Kleidung getragen wurde: Jenes der Handwerker und Arbeiter, die oft auch Sklaven waren. Der Ort der Anbringung der Zeichnung, das Pädagogium auf dem Palatin, wurde unter Domitian erbaut und diente der Ausbildung von Sklaven als Bedienstete.<sup>990</sup> Die kurze Bekleidung der Figuren unseres Graffito ist also dem Umfeld seiner Entstehung angemessen. Die Tatsache, dass in **D.1** auch der von den Christen verehrte Gott eine solche Tunika trägt, die überdies seinen Hintern frei lässt, könnte neben des

<sup>984</sup> Langner 2001, 64 Nr. 1366.

<sup>985</sup> Möglicherweise handelt es sich hier um eine *dalmatica*, die man als zweite Tunika über der ersten trug, vgl. Zimmer 1982, 155 f. Nr. 78.

<sup>986</sup> Vgl. Langner 2001, 64. Einen ähnlichen Effekt hatten vermutlich auch die sogenannten Mumienbilder.

<sup>987</sup> Das Kreuz war im frühen Christentum kein gebräuchliches Symbol, siehe Baudry 2010, 32; Champfleury 1867, 288 f.

<sup>988</sup> Solin – Itkonen-Kaila 1966, 209 f., wo das Kleidungsstück ausserdem als „abito servile“ bezeichnet wird. Das *colobium* wurde ab dem 3. Jh. n. Chr. populär. Es hat zwar keine Ärmel, ist aber weit geschnitten und ähnelt damit der *paenula*, was die Identifizierung von Solin – Itkonen-Kaila in Frage stellt, siehe Pausch 2003, 187–189.

<sup>989</sup> Ostia (Museo Ostiense 138). Zimmer 1982, 140 f. Nr. 58.

<sup>990</sup> Vgl. Solin – Itkonen-Kaila 1966, 68–78.

Eselskopfes als ein weiteres Merkmal der Verspottung gesehen werden.<sup>991</sup> Auch die Geste des anbetenden Alexamenos lässt Raum für solche Vermutungen. Sie wird als der Vorgang des *iactare basia* gedeutet,<sup>992</sup> eine weltliche Geste der Verehrung, die sich mit ‚Kusshände zuwerfen‘ übersetzen lässt. Solin und Itkonen-Kaila sehen darin eine Verzerrung der sowohl von Christen als auch von Heiden gepflegten Anbetungshaltung mit beiden erhobenen Armen.<sup>993</sup>

Im Pädagogium wurden zahlreiche Graffiti gefunden. Dabei handelt es sich sowohl um Zeichnungen als auch um Inschriften, letztere in lateinischen genau so wie in griechischen Buchstaben. Die erhaltenen Eigennamen sind zu einem grossen Teil nicht-römisch und sagen damit bereits einiges über ihre Träger, die, wie erwähnt, mit ziemlicher Sicherheit Sklaven waren. Verschiedene ethnische Beinamen geben einen Eindruck von den Personen unterschiedlichster Herkunft, die sich an diesem Ort aufhielten.<sup>994</sup> Auch wenn *Alexamenos* nicht zu den typischen Sklavennamen gehört, reiht der Gemeinte sich doch in diese Gruppe ein.<sup>995</sup> Er war mit grosser Wahrscheinlichkeit ein im Pädagogium verkehrender Sklave christlichen Glaubens, der mit obigem, von einer zweiten Person angefertigten Graffito angesprochen wurde.<sup>996</sup> Eine entscheidende Rolle kommt in diesem Fall der Inschrift zu: Sie fordert eine besondere Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild, weil darin der Name der gemeinten Person steht. Eine Deutung als neutrale, von einem Gläubigen selbst angefertigte Darstellung, wie sie unter anderem Ricoux und Bruneaux vertreten, dürfte auch deshalb kaum gegeben sein, weil die erklärende Inschrift in diesem Fall nicht nötig gewesen wäre.<sup>997</sup> Gerade die zur Unterstützung dieser Hypothese zitierten Tertullian-Stellen<sup>998</sup> zeigen im Gegenteil, dass das Bild des Esel-Gottes eines war, das die Christen zwar wiederholt, aber fälschlicherweise auf sich projiziert sahen:

*Aber nun ist kürzlich hier in dieser Stadt eine neue Darstellung unseres Gottes verbreitet worden, seit ein Verbrecher, der sich zum Scharfmachen der wilden Tiere verdingt, ein Bild ausgestellt hat mit der Aufschrift: „Der Gott der Christen Onokoites.“ Der hatte Eselsohren, an dem einen Fuss einen Huf,*

---

<sup>991</sup> Ricoux 1998, 64 (mit Anm. 1) weist jedoch darauf hin, dass eine solche Bekleidung auch bei anderen frühen Darstellungen des gekreuzigten Christus vorkam.

<sup>992</sup> Ricoux 1998, 66; Solin – Itkonen-Kaila 1966, 210. Die Geste wird erwähnt bei Phaedr. 5, 7, 28; Mart. 1, 3, 7; Iuv. 4, 118.

<sup>993</sup> Solin – Itkonen-Kaila 1966, 210. Zur normalen Haltung der Oranten siehe Baudry 2010, 117 f.

<sup>994</sup> Solin – Itkonen-Kaila 1966, 57–60.

<sup>995</sup> Vgl. Solin – Itkonen-Kaila 1966, 65.

<sup>996</sup> Siehe auch Voegtler 2012, 155 f.

<sup>997</sup> Den Eselskopf erklärt Ricoux mit einer synkretistischen Vermischung von Jahwe und einer sumerisch-semitischen Gottheit in der Gestalt eines Esels, die dann auf Christus als Sohn Jahwes übertragen worden war, vgl. Ricoux 1998, 61 f. 67; Bruneau 1962, 218 f. Vogel 1973, 265. 290 f. Tertullian scheint diese Verbindung zu bestätigen, ist aber ohne weitere Zeugnisse geblieben; hierzu unterschiedlich Ricoux 1998, 61 mit Anm. 1 bzw. Solin – Itkonen-Kaila 1966, 210. Gegen ein Motivbild spricht unter anderem auch, dass der Ausdruck *sebesthai ton theon* von den Christen unter sich offenbar nicht benutzt wurde: Solin – Itkonen-Kaila 1966, 210 f.

<sup>998</sup> Vgl. Tert. nat. 1, 11, 1–3; I, 14, 1–6 und Tert. apol. 16, 1–5. 12–13. Siehe dazu auch Champfleury 1867, 289–293 und Gilhus 2006, 231–234.

*trug ein Buch und war mit einer Toga bekleidet. Gelacht haben wir über den Namen und die Gestalt.*<sup>999</sup>

Die Abbildung von Christus mit den Attributen des Esels in **D.1** war also offenbar kein Einzelfall und wurde auch von seinen Anhängern als Spottbild wahrgenommen. Ungeachtet möglicher synkretistischer Vorformen war für das Graffito mit Sicherheit das profane, von physiognomischen und moralischen Vorstellungen bestimmte Bild des Esels ausschlaggebend – umso mehr, als es sehr wahrscheinlich von einem Nicht-Christen angefertigt wurde. Die Verzerrung des christlichen Gottes durch die Gestalt dieses Tieres ist eine Verspottung der damals noch jungen, aber unter Sklaven und Nicht-Römern schon ziemlich verbreiteten Religion<sup>1000</sup> im Allgemeinen und eines ganz bestimmten Anhängers dieser Religion, Alexamenos, im Besonderen.

## D.2 Mythenparodien

Die unter D.2 aufgeführten Beispiele gehören nach der in Kap. III.2.3.1 gegebenen Definition der Karikatur eher in den Bereich der Parodie, weil sie weniger eine einzelne Person, als vielmehr eine Erzählung verzerren. Aufgrund ihrer Plausibilität und als Beispiel für die oft nicht leicht festzulegende Natur der Tierkarikaturen seien sie hier trotzdem in den Blick genommen.

### D.2.1 Ganymed und der Adler

D.2.1: Terrakotta (Lampe), Dm 10.5 cm, B max. 15 cm, H 3.5 cm, matrizengeformt. Paris (Louvre Camp. 4922), Datierung: 2. Jh. n. Chr. Herkunft: unbekannt.

Ph. Bruneau, Ganymède et l'aigle: images, caricatures et parodies animales du rapt, BCH 86, 1962, 201–210 Abb. 10.

**D.2.1 (Abb. 90)** ist eine vollständig erhaltene Tonlampe im Louvre, deren Spiegel uns folgendes Bild zeigt: Am oberen Rand ist ein fliegender Adler mit ausgebreiteten Flügeln nach rechts zu sehen. Er scheint seinen Flug verlangsamt zu haben, denn seine Beine sind nicht waagrecht in der Luft, sondern zeigen schräg nach links unten. Seine linke Krallen berührt den Oberarm einer Gestalt, welche die untere Hälfte des Bildfeldes einnimmt: Es handelt sich dabei entweder um einen Menschen mit einem Affenkopf oder auch um einen vollständigen Affen. Die nur schematisch angegebenen Hände und Füße erlauben keine nähere Identifizierung.<sup>1001</sup> Die Figur bewegt sich mit einem Ausfallschritt des linken Beines nach rechts; der linke Arm ist vorgestreckt und verstärkt damit die fliehende Bewegung. Der rechte Arm scheint eine Ausholbewegung nach hinten zu machen. Der Kopf ist zurückgewandt und blickt nach oben zum Adler. Um den Hals ist ein kurzer Mantel gelegt, auf dem Kopf ist eine

<sup>999</sup> Tert. apol. 16, 12 (Übersetzung C. Becker).

<sup>1000</sup> DNP 2, 1997, 1158 s. v. Christentum (F. R. Trombley).

<sup>1001</sup> Einen Hinweis gibt allenfalls die Gestaltung der Haut des nackten Körpers: Während einerseits das Gefieder des Adlers sehr genau angegeben ist, sind andererseits keinerlei Anzeichen eines Affenfells vorhanden. Hätte man einen Affen als ganze Gestalt darstellen wollen, wäre es sehr wohl möglich gewesen, dieses Fell sichtbar zu machen. Die Tatsache, dass dies nicht geschah, lässt eher darauf schliessen, dass hier ein Mensch mit einem Affenkopf dargestellt ist.

Kappe oder Kapuze zu sehen. Das Gesicht ist an der Schnauze, am runden Ohr und den angegebenen Haaren als das eines Affen zu erkennen. In einigem Abstand zur rechten Hand, am linken Rand des Spiegels, befindet sich eine schräg verlaufende Linie mit einem gebogenen Ende, zu identifizieren als Hirtenstab.<sup>1002</sup>

Auf einem Mosaik in Paphos<sup>1003</sup> (**Abb. 91**) finden wir eine ganz ähnliche Szene: Ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen ist von vorne zu sehen und füllt das ganze Bildfeld. Er hat den Kopf nach rechts gewandt und hält vor sich zwischen seinen Krallen einen nackten Jüngling. Auch dieser ist frontal abgebildet, leicht diagonal zum Tier, mit nach links geführten, überkreuzten Beinen. Den linken Arm hat er nach oben um den Hals des Adlers gelegt. Der rechte führt nach unten und hält einen langen Speer in der Hand. An den Füßen trägt er Sandalen, um den Hals eine auf den Rücken fallende Chlamys und auf dem Kopf eine phrygische Mütze. Unterhalb des rechten Flügels des Adlers ist zudem ein Schild abgebildet. Die Gruppe ist unschwer zu identifizieren, weil sie eine ganz bestimmte mythologische Begebenheit wiedergibt: Es ist Zeus in Gestalt des Adlers, der Ganymed, den trojanischen Prinzen – erkennbar an seiner Kopfbedeckung – entführt. Auch **D.2.1** stellt mit ziemlicher Sicherheit diese Szene dar, erkennen wir doch in Übereinstimmung mit dem Mosaik die Chlamys und wahrscheinlich auch die phrygische Mütze auf dem Kopf des Affen. Eine Lanze trägt unser Ganymed nicht, dafür gibt ein anderes Mosaik aus dem Ende des 2. Jh. n. Chr., dieses Mal aus El Djem in Tunesien,<sup>1004</sup> einen weiteren Hinweis zu seiner Ausrüstung. Auch hier befindet sich der Adler hinter Ganymed, er hat ihn allerdings nicht umfasst und ist auch nicht in fliegender Position abgebildet, sondern beide Beteiligten sind in einer ruhigen, stehenden Haltung zu sehen. Ganymed trägt Chlamys und phrygische Mütze und ist ansonsten unbekleidet. Er hat den rechten Arm angewinkelt und die rechte Hand erhoben. In der linken hält er einen schmalen, am Ende gebogenen Hirtenstab, wie er zu seiner Aufgabe als Hüter der Herden gehört. Eben dieser Stab, das *pedum*, findet sich auch auf **D.2.1**, am linken Rand des Bildfeldes. Der Stab ist Ganymed hier bei seiner offensichtlich fliehenden Bewegung aus der Hand gefallen.

Eine Terrakottagruppe in Nikosia zeigt, dass die Entführung des Ganymed durch Zeus auch in grotesk verzerrter Form wiedergegeben wurde.<sup>1005</sup> (**Abb. 92**) Das nicht vollständige erhaltene, zusammengesetzte Relief lässt im oberen Teil einen Adler mit geöffneten Schwingen erkennen, dessen Kopf nicht erhalten ist. Er berührt von hinten einen Mann, der vor dem Tier in schräger, fast fallender

---

<sup>1002</sup> Bruneau erwähnt ein vergleichbares Lampenmotiv, das in fünf Exemplaren erhalten ist und einen Vogel mit einer schwer erkennbaren, menschlich-tierischen Figur zeigt. Angesichts des schlechten Erhaltungszustandes werden diese Stücke hier aber nicht berücksichtigt, vgl. Bruneau 1962, 204–206 Abb. 6–8.

<sup>1003</sup> Paphos (Haus des Dionysos, Raum 8), Datierung 2./3. Jh. n. Chr.

<sup>1004</sup> El Djem (Archäologisches Museum). Corpus des Mosaïques de Tunisie III. Thysdrus (Tunis 1996), 25 Nr. 7 A Taf. 16.

<sup>1005</sup> H 19 cm, B Basis 16 cm. P. Dikaïos, A guide to the Cyprus Museum (1953), 182 no. 103. Genaue Datierung und Herkunft unbekannt. Auch Perdrizet führt eine Terrakotta mit der Entführung des Ganymed auf, wobei aber das Gesicht des Knaben weniger eindeutig grotesk erscheint, vgl. Perdrizet 1921, 97 Nr. 247 Taf. 38. Eine ganz ähnliche Gruppe befindet sich in Tübingen (Fischer 1994, 250 Nr. 524 Taf. 52). Die Bezeichnung Fischers als „Karikatur eines Mannes als Affe, der von einem Adler bedrängt wird“ erscheint mir aufgrund der schlechten Erhaltung in diesem Fall etwas voreilig.

Haltung abgebildet ist. Sein linkes Bein ist eingeknickt, das rechte, schlecht erhalten, scheint diagonal zum Boden gestreckt. Der rechte Arm ist abwehrend gegen den Adler erhoben, während der linke sich auf eine nicht näher erkennbare Erhebung stützt. Der Mann ist nackt, er trägt jedoch eine phrygische Mütze und einen Mantel über dem linken Arm. In der linken Hand hält er ausserdem das *pedum*. Zwischen den Beinen ist ein langer, bis zum Boden reichender Phallus zu sehen. Der Kopf des Mannes ist unverhältnismässig gross und zeigt deutlich groteske Züge: Am auffälligsten ist die riesige Nase, die fast das gesamte Gesicht einnimmt. Deutlich sind ausserdem die Nasolabial-Falten angegeben, und auch auf der Stirn sind tiefe Furchen eingeritzt. Diese graeco-römische Terrakottagruppe ist mit dem grossplastischen, von Leochares geschaffenen Bronzework des 4. Jh. v. Chr. in Verbindung zu bringen, das gemäss Plinius den Raub des Ganymed durch einen Adler abbildete und in einer Kopie im Vatiken erhalten ist.<sup>1006</sup> Zum ersten Mal ist Zeus hier als Vogel wiedergegeben; frühere Darstellungen zeigen beide Protagonisten in Menschengestalt. Leochares kann deshalb als eigentlicher Erfinder dieser Erzählvariante des Mythos gelten, die für alle späteren Schöpfungen prägend war.<sup>1007</sup> Ähnlich wie bei anderen Beispielen hellenistischer Grossplastik hat auch dieses Motiv Eingang in die Kleinkunst gefunden, wo es, von der grösseren gestalterischen Freiheit profitierend, eine Umwandlung ins Nicht-Konforme erfuhr. **D.2.1**, unser Beispiel auf der Lampe, stellt sich in diese Reihe: Die Verzerrung durch die Gestalt des Affen ist als eine Variante der durch physiognomische Merkmale erreichten überzeichneten Form eines Idealbildes zu sehen.

#### D.2.2 Affenaeneas

D.2.2: Malerei, 24 x 24 cm. Neapel (NM 9089), Datierung: 1. Jh. n. Chr. Herkunft: Pompeij.

Archivio Fotografico Pedicini (Hrsg.), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (Rom 1986), 172 f. Nr. 351.

**D.2.2** gehört ebenfalls in den Bereich der griechisch-römischen Mythologie. Ein Wandgemälde aus Pompeij, heute im Nationalmuseum in Neapel, zeigt eine Gruppe von drei Affen.<sup>1008</sup> (**Abb. 93**) Der grösste, mittlere schreitet aufrecht nach rechts und trägt auf der linken Schulter ein zweites, sitzendes Tier. Sein Oberkörper ist in Dreiviertelansicht gezeichnet, der Kopf ist rückwärtsgewandt zum dritten, deutlich kleineren Affen, den er an seine rechte Hand genommen hat. Er trägt eine Chlamys, die ihm auf den Rücken fällt und hinter seinem rechten Arm als luftiger Bausch sichtbar ist. Die Bekleidung des Körpers ist schwer zu bestimmen; klar erkennbar sind einzig ein auf Hüfthöhe verlaufender Saum von Stoffteilchen sowie eine Art Band mit Fransen oberhalb der beiden Fussknöchel. Der lange Schwanz<sup>1009</sup> hinten und das grosse Geschlechtsteil vorne sind deutlich zu sehen. Der Kopf ist mit der

<sup>1006</sup> Rom (Mus. Vat. 2445). Siehe auch Sichtermann 1953, 40 f. Pliniusstelle: Plin. nat. 34, 79.

<sup>1007</sup> Die bildende Kunst war hier auch der Literatur voraus, vgl. Sichtermann 1953, 36–39.

<sup>1008</sup> Bei De Vos 1991 werden die Inv.-Nr. 9889 sowie die Masse 24 x 20 cm angegeben. Im selben Haus fand sich auch noch eine allerdings sehr schlecht erhaltene Karikatur des triumphierenden Romulus. Beide Szenen scheinen zu einem Fries gehört haben, der ausserdem mit einem Meeresthiasos und einer Venus – alle in normaler Darstellung – verziert war, siehe De Vos 1991, 116 Abb. 2–3.

<sup>1009</sup> Ob ein Affe mit oder ohne Schwanz abgebildet ist, hängt mit seiner Gattung zusammen. Was die in der Antike bekannten Affen betrifft, heisst das: Meerkatzen (*cercopithecus*) und Paviane (*cynocephalus*) verfügen über einen Schwanz, während der in Nordafrika und Europa (Gibraltar) heimische Berberaffe (*pithekos*)

Hundeschnauze und den ausgeprägten Augenwülsten als das eines Pavians zu erkennen. Die auf seiner Schulter sitzende zweite Gestalt ist, soweit ersichtlich, unbekleidet. Sie sitzt aufrecht da und blickt gerade in Gehrichtung nach vorn. Auf ihren Oberschenkeln hält sie mit ihrer linken Hand einen kastenförmigen Gegenstand. Der Kopf ist nur noch schlecht zu erkennen, ist aber mit Sicherheit ebenfalls tierischer Natur, ebenso die langen Füße. Der kleine Affe ganz links schreitet ebenfalls aufrecht nach rechts. Mit seiner linken Hand hält er die Rechte seines Vordermanns, mit der rechten einen gebogenen Stab. Auch er trägt eine Chlamys, die ihn rechts und links als grossen Stoffbausch umweht. Auf dem Kopf ist eine Mütze zu erkennen. Ansonsten ist die Gestalt nackt; auch ihn zeichnen Schwanz und Geschlechtsteil klar als Affe aus. Der im Profil gezeichnete, leicht nach oben gerichtete Kopf weist dieselben Merkmale wie jener des grossen Affen auf.

Für diese Figurengruppe gibt es eine Parallele, die ebenfalls der Wandmalerei angehört. Auf einer Hausfassade<sup>1010</sup> in Pompeji fanden sich links und rechts des Eingangs zwei kleine Bilder, von denen das eine, rechts der Tür angebracht, folgende Szene zeigt: **(Abb. 94)** Eine Gruppe von drei Personen ist in Bewegung nach links. Zentral in der Darstellung ist der Mann in der Mitte, der in schreitender, fast fliehender Haltung abgebildet ist und auf seiner linken Schulter einen weiteren Mann trägt, den er mit dem linken Arm umfasst. Am rechten Arm führt er die dritte Person der Gruppe, einen Knaben, der rechts vor ihm ebenfalls nach links schreitet. Der Mann trägt einen Brustpanzer über der Tunika und eine Chlamys oder ein *paludamentum*, das seinen linken Arm bedeckt. An den Füßen trägt er bis zur Wade reichende Schuhe mit fransenartigem Abschluss. Trotz der hektischen Bewegung nach links ist sein Kopf nach rechts zurückgewandt. Der auf seiner Schulter sitzende Mann trägt einen Bart und ein langes Gewand, das er sich auch über den Kopf gezogen hat. Er hält auf seinen Knien eine kleine Kiste und blickt nicht zurück, sondern in Gehrichtung nach vorne. Der Knabe auf der linken Seite entspricht in seiner Körperhaltung dem Mann in der Mitte; auch er bewegt sich rasch nach links, hat aber den Kopf zurückgewandt. Seine linke Hand hält die rechte des Mannes, während er in seiner rechten einen am Ende gebogenen Stab trägt. Er ist mit einer Tunika und einer im Wind flatternden Chlamys sowie einer phrygischen Mütze bekleidet. Die Zusammensetzung der Gruppe entspricht jener von **D.2.2**, einzig die Richtung der Bewegung ist entgegengesetzt. Das Bild zeigt unverkennbar die Flucht des Aeneas aus Troja, der dabei seinen Vater Anchises auf der Schulter trägt und seinen Sohn Iulus oder Ascanius an der Hand führt. Das Motiv war bekanntlich vor allem im Bildprogramm der augusteischen Propaganda sehr präsent. Darstellungen wie diese Wandmalerei gehen mit grosser Wahrscheinlichkeit auf eine Statuengruppe zurück, die im Forum Augustum aufgestellt war und bei Ovid Erwähnung fand.<sup>1011</sup> Eine Vorstellung ihres Aussehens gibt eine Skulptur in Bonn,<sup>1012</sup> **(Abb. 95)** die Vater, Grossvater und Sohn in der gleichen Zusammensetzung und, soweit ersichtlich, auch mit

---

schwanzlos ist (griechische Bezeichnungen nach Aristot. hist. an. 2, 8, 502 a 16–23). Alle drei gehören aber zur selben Familie, jener der *Cercopithecidae*.

<sup>1010</sup> Ursprünglicher Anbringungsort Pompeji, IX 13,5. Jetziger Aufbewahrungsort unbekannt. Zanker 1968, Abb. 40. Auf der anderen Seite der Tür befand sich ein Bild im selben Format, das den triumphierenden Romulus zeigte.

<sup>1011</sup> Zanker 1968, 16 f.

<sup>1012</sup> Bonn (Rheinisches Landesmuseum 8731), Herkunft: Köln. Lehner 1905, 7 Taf. 12, 1.

derselben Kleidung und Ausrüstung zeigt.<sup>1013</sup> Die Aeneas-Gruppe wurde nicht nur in Plastik und Malerei, sondern unter anderem auch auf Münzen und Lampen abgebildet.<sup>1014</sup> Der *capite velato* dargestellte Anchises transportiert in der Kiste die Penaten, und auch Ascanius erinnert mit seiner Kleidung – die im übrigen mit jener des anderen hier behandelten trojanischen Prinzen, Ganymed, übereinstimmt – an die Stadt ihrer Herkunft, während Aeneas, bekleidet nicht nur mit der römischen Rüstung, sondern auch mit den Patrizierstiefeln, ganz auf Rom ausgerichtet ist.<sup>1015</sup>

In Entsprechung zu ihrem Idealbild kann unsere Wandmalerei dahingehend präzisiert werden, dass der mittlere Affe, also Aeneas, ebenfalls einen Brustpanzer und Patrizierstiefel trug.<sup>1016</sup> Anchises hält den Behälter mit den Hausgöttern auf den Knien und war möglicherweise mit verhülltem Haupt dargestellt, und Ascanius trägt eine phrygische Mütze sowie das bereits erwähnte *pedum*. Die Affengestalt der Protagonisten verzerrt den Helden aus Troja und seine Familie allerdings zur Karikatur und charakterisiert sie mit den dem Affen zugeschriebenen Eigenschaften als dumm und kleinmütig.<sup>1017</sup>

Die Besonderheit der unter D.2 vorgestellten Mythenparodien besteht darin, dass die involvierten Personen nicht nur namentlich bekannt sind (dies war in gewisser Hinsicht schon bei **D.1** der Fall), sondern zu einem von allen Mitgliedern der Gesellschaft geteilten mythologischen Erzählschatz gehören. Dies begünstigt die Verspottung von Erzählungen oder Episoden, da die Originalhandlung als allgemein bekannt vorausgesetzt werden und die Verzerrung sich damit ohne weitere Erklärungen über eine ganze Geschichte erstrecken kann. Solche Mythenparodien waren beispielsweise Teil eines Satyrspiels oder einer bildlichen Darstellung mit Pygmäen, wo die Rollen der mythischen Protagonisten von ausserhalb der Norm liegenden Gestalten übernommen wurden.<sup>1018</sup> In unseren Beispielen **D.2.1** und **D.2.2** sind es Affen, die diese Aufgabe erfüllen. Bereits in Bezug auf die Beispiele **A.2.2** und **A.2.3** wurden die Fähigkeit der Tiere zur Nachahmung und ihre Verwendung als Dressurobjekte erwähnt, die sie in die Nähe des Schauspielermilieus rückten. Wie Apuleius nahe legt, wurden Affen (und nicht nur sie) in der Tat auch als mythologische Figuren verkleidet und in Umzügen mitgeführt:

*Ich sah auch eine zahme Bärin im Frauengewand, die in einer Sänfte getragen wurde, und einen Affen mit geflochtener Mütze und phrygischem gelben Prachtkleid, der nach Art des Hirten Ganymed einen*

<sup>1013</sup> Auf dem Rücken des Aeneas sind möglicherweise Reste eines Helmbusches zu erkennen.

<sup>1014</sup> Zanker 1968, 17; Raselli-Nydegger 2005, 68. Ein Beispiel aus Terrakotta findet sich in Neapel: Levi 1926, Nr. 842 Abb. 143. Herkunft: Pompeji.

<sup>1015</sup> Zanker 1997, 205.

<sup>1016</sup> Für Maiuri und Brendel waren diese Attribute offenbar noch zu erkennen, was im jetzigen Zustand nicht mehr der Fall ist, siehe Brendel 1953/54, 154.

<sup>1017</sup> Brendel 1953/54, 156 f. sieht hinter der Affengestalt eine etymologische Erklärung, die mit der Insel Ischia/Pithekoussai zusammenhängt.

<sup>1018</sup> Es scheint, dass gerade die Geschichte um Ganymed und Zeus verschiedentlich auf spöttische Art rezipiert wurde; neben den bildlichen Darstellungen sind auch Zeugnisse aus der Komödie bekannt, vgl. Bruneau 1962, 201.



*goldenen Becher hielt, sowie einen Esel mit angeklebten Flügeln, der neben einem schwachen Greise einherwandelte, so dass man diesen als Bellerophon, jenen aber als Pegasus erklären konnte.; lachen jedoch musste man über beide.*<sup>1019</sup>

Die von verschiedenen Autoren geäußerte Meinung, es handle sich bei der Gruppe des Affenaeneas um schauspielernde Affen oder gar um als Affen verkleidete Schauspieler, ist deshalb sicher nicht ohne Berechtigung.<sup>1020</sup> Wie bereits ausgeführt, ändert dies aber wenig an der Tatsache, dass die Gestalt des Affen dazu diene, die Verzerrung des Idealbildes mit dem Ziel der Verspottung zu gewährleisten.

### D.3 Opfernder

D.3: Terrakotta, H 12.5 cm, matrizengeformt. Datierung: graeco-römisch. Herkunft: Fayum.

P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Egypte de la collection Fouquet* (Paris 1921), 57 f. Nr. 158 Taf. 51.

Bei **D.3.1** handelt es sich um eine stehende Terrakottafigur, leicht nach links gewandt und mit Gewicht auf dem rechten Bein, was eine schwache Kontraposthaltung ergibt. (**Abb. 96**) Die Figur ist in eine Toga gekleidet, die sie auch über den Kopf geschlagen hat. Eine Tunika scheint sie nicht zu tragen. Der rechte Arm ist ganz vom Stoff umhüllt; die rechte Hand schaut aus der Toga heraus und scheint etwas zu halten. Mit der linken greift sie von aussen an das Gewand und umfasst zusätzlich einen Gegenstand. Ausserdem ist unterhalb der linken Hand ein weiteres Objekt zu erkennen, bei dem es sich wohl um ein Gefäß handelt. Während die Hände einen menschlichen Eindruck machen, ist der Kopf jener einer Maus oder Ratte, und auch die Brust ist nach dem Vorbild des Tieres gestaltet, wie die eingeritzten Haare verdeutlichen.

Die Abbildung *capite velato* setzt die Figur eindeutig in das Umfeld der religiösen Handlung. Wir kennen diese Art der Darstellung von zahlreichen Kaiser- und Priesterfiguren wie jene des Augustus im Palazzo Massimo in Rom.<sup>1021</sup> Eine weitere Entsprechung zum Umfeld des römischen Opfers findet sich im Gerät, das unsere Figur in den Händen hält. Auf einem Fries des Vespasiantempels auf dem Forum Romanum in Rom (**Abb. 97**), auf dem verschiedene Opfergeräte abgebildet sind, ist unter anderem auch ein Instrument zu sehen, das aus einem festen Griff und daran befestigten Bändern besteht. Abbildungen dieses Gerätes sind von weiteren Reliefs und von Münzen bekannt, und in mindestens zwei Fällen hat sich auch das Original – zumindest, was den Griff betrifft – erhalten.<sup>1022</sup> Es handelt sich dabei um das *aspergillum*, den Wedel, der verwendet wurde, um zu Weihende oder zu

---

<sup>1019</sup> Apul. Met. 11,8,3 (Übersetzung R. Helm).

<sup>1020</sup> Maiuri 1950, 111; Bruneau 1962, 220. McDermott 1936, 150–152 zum Erscheinen des Affen in der römischen Komödie.

<sup>1021</sup> Rom (NM 56230). Fittschen – Zanker 1985, 4 mit Anm. 14.

<sup>1022</sup> Vgl. von Schaewen 1940, 45 Taf. 7. 8, 1–2.

reinigende Objekt mit Wasser zu besprengen.<sup>1023</sup> **D.3.1** hält nach meinem Dafürhalten den Griff des *aspergillum* in der rechten und die nach oben gezogenen Bänder oder Tierhaare in der linken Hand. Weniger eindeutig verhält es sich mit dem zweiten Objekt, dem unterhalb der linken Hand baumelnden Gefäss. Zwar sind auf den erwähnten Reliefs mit den Opfergeräten auch Gefässe zu finden; am ehesten ist man versucht, unter ihnen die Opferkanne mit unserem Objekt gleichzusetzen. Wie die entsprechenden Abbildungen zeigen, handelte es sich dabei aber in der Regel um eine einhenkliche Kanne, die zudem oft eine kleeblattförmige Mündung aufweist. (**Abb. 97**) Unser Gefäss ist dagegen zweihenkelig und gleicht vielmehr einem Alabastron oder Amphoriskos. Es scheint keine Standfläche zu haben, sondern wurde an einem Henkel oder einer Schnur getragen. Auf einem augusteischen Silberbecher in Neapel<sup>1024</sup> (**Abb. 98**) ist eine Isispriesterin zu sehen, die in ihrer Linken eine *situla* am Henkel hält. Die Form des Gefässes, das im Allgemeinen eher kesselartig gestaltet ist, gleicht dem unsrigen, auch wenn die beiden Henkel fehlen. Als weiteres Vergleichsbeispiel sei eine Terrakotta in Stuttgart genannt,<sup>1025</sup> datiert ins 2. Jh. v. Chr., die einen bärtigen, satyrhaften Kulddiener neben einem Altar zeigt. Am linken Arm, in dem er auch ein grosses Gefäss trägt, hängen eine *situla* und ein Korb. Er ist aber nicht mit einer Toga, sondern nur mit einer *exomis* bekleidet. Die *situla* diente im kultischen Zusammenhang zum Transportieren von Wasser<sup>1026</sup> und würde so gesehen zum *aspergillum* passen, auch wenn das Exemplar von **D.3.1** etwas klein scheint, um den Wedel hinein zu führen – denkbar wäre auch, dass das Wasser auf das Instrument geleert wurde. Denkt man bei unserem Gefäss eher an ein Alabastron oder Amphoriskos, liesse sich vielleicht eine Verwendung von Öl im Kult vermuten.<sup>1027</sup>

Dass es sich bei unserer Terrakotte um eine kultische Darstellung in dem Sinne handelt, als hier ein Priester mit einer Tiermaske abgebildet ist, ist unwahrscheinlich. Kleidung und Attribute weisen auf ein römisches Umfeld, und aus den römischen Kulturen ist meines Wissens keine Verwendung einer Tiergestalt bekannt. Auch in Bezug auf ägyptische Kulte ist, was Tiermasken betrifft, Zurückhaltung geboten.<sup>1028</sup> Ausserdem legt die Gestaltung der Figur nahe, dass es sich nicht um eine Person handelt, die eine Maske trägt, sondern um eine wie ein Mensch gekleidete und ausgestattete Ratte. Der Kulddiener war in Ägypten seit hellenistischer Zeit ein beliebtes Motiv der Koroplastik. Er folgt in der Regel einer klaren Ikonographie, die ihn dem Gott Harpokrates zuordnet. Auch deshalb nahm seine Darstellung schon früh groteske Züge an, die sich in der Zwergengestalt und dem überlangen Phallus

<sup>1023</sup> Von Schaewen 1940, 45 f.; Fless 1995, 24. Möglicherweise ist das *aspergillum* deshalb auf szenischen Darstellungen so selten, weil es zum Besprengen von grossen Objekten (Gebäuden, Städten) benutzt wurde, siehe ThesCRA 5, 2005, 188 s.v. Kultinstrumente/Transportgefässe (T. Hölscher).

<sup>1024</sup> Neapel (NM 639 (= 6044)), Herkunft: Pompeji. Archivio 1986, 210 f. Nr. 37.

<sup>1025</sup> Stuttgart (Landesmuseum Württemberg 2.892). Fischer 1994, 207 Nr. 378 Taf. 35.

<sup>1026</sup> ThesCRA 5, 2005, 184 s.v. Kultinstrumente/Transportgefässe (T. Hölscher).

<sup>1027</sup> ThesCRA 2, 2004, 75 s.v. purificazione (V. Saladino).

<sup>1028</sup> Assmann 2002, 149 f. Die aus dem hellenistischen und römischen Isiskult bekannten Priester mit Anubismasken sind nicht ägyptischen Ursprungs. Die erhaltenen Darstellungen von römischen Anubis-Priestern oder Anubis selbst auf Wandmalereien bzw. Gemmen unterscheiden sich ausserdem deutlich durch ihre Kleidung.

äusserte. In römischer Zeit ging die Physiognomie dann in jene der Sklavendarstellungen über.<sup>1029</sup> **D.3.1** entspricht in keiner Weise dieser Darstellungsform, wenn man von der Situla absieht, die gelegentlich auch bei den Kultdienern als Attribut auftaucht. Denkbar wäre, dass sich die Karikatur mit der Physiognomie der als diebisch und heimtückisch geltenden Ratte auf die in Ägypten tätige, römische Priesterkaste – verbunden mit einer Verspottung der kaiserlichen *pietas*<sup>1030</sup> – oder auch Angehörige eines Privatkultes bezog.<sup>1031</sup>

## IV.2 Chronologie

Von den 28 hier vorgestellten Objekten machen die Terrakottafiguren mit 20 Stücken den Hauptteil aus. Die restlichen acht Karikaturen sind den Gattungen Lampen (3), Bronzefiguren (3), Graffiti (1) und Wandmalerei (1) zuzuordnen. Alle Objekte<sup>1032</sup> sind bereits publiziert; da die Fragestellung dieser Arbeit sich nicht auf das Material *per se* bezieht, sondern auf die damit verbundenen gesellschaftlichen Konzepte, bildet die jeweilige Publikation mit der darin vorgeschlagenen Datierung die Grundlage für jede weitere Behandlung eines Stücks.

### IV.2.1 Terrakotten

Die chronologische Systematisierung der Terrakotten sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass nur in seltenen Fällen ein dokumentierter und datierter Fundkontext vorhanden ist und ein verlässliches Referenzsystem für die relative Chronologie fehlt.<sup>1033</sup> Letztere wird in der Forschung in der Regel mit einer stilistischen Einordnung zu gewährleisten versucht, die durch Formanalyse und Vergleiche mit der Grossplastik sogenannte Typenreihen erstellt.<sup>1034</sup> Diese Art des Vorgehens erweist sich für die Tierkarikaturen als nur beschränkt geeignet; bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich um Einzelstücke, die keiner fest geprägten Form zuzuordnen sind. Beispiele wie der ‚Affe mit Mörser‘ oder der ‚Affe als Gladiator‘ erlauben in eingeschränktem Rahmen die Erstellung einer Reihe und damit einer in sich geschlossenen zeitlichen Abfolge. Eine weiterführende chronologische Verankerung innerhalb der Gattung ist damit aber nicht gegeben, ausser man versucht, die Karikaturen in eine Reihe mit den zugrundeliegenden Idealbildern – also den unverzerrten Darstellungen – zu stellen. Dies kann natürlich nur dann geschehen, wenn diese ebenfalls zu den Terrakotten gezählt

<sup>1029</sup> Bayer-Niemeier 1988, 50 f.; Fischer 1994, 70.

<sup>1030</sup> Dies wäre eine mögliche, dem Affenaeneas entsprechende Deutung in Zusammenhang mit der Funktion, siehe dazu unten IV.4.4.

<sup>1031</sup> Die Gestalt der Ratte oder Maus lässt in kultischem Zusammenhang auch an Apollon Smintheus denken, der die Maus als Begleittier hatte. In dieser Funktion war er vor allem der Gott der Reinigung von Plagen. Seine Verehrung beschränkte sich aber auf Griechenland und Kleinasien; eine Verbindung zu Ägypten, wo unsere Figur herkommt, scheint in diesem Fall eher unwahrscheinlich, vgl. Künzl 1983, 114. An dieser Stelle sei zudem auf eine interessante Figur im ägyptischen Museum in Kairo (CG32839) hingewiesen, die eine Kultteilnehmerin mit einer Amphore auf dem Kopf und einer nach unten gewendeten Fackel in der Hand darstellt. Der Kopf ist der eines Affen, siehe Boutantin 1999, 167–170 (mit Abb.).

<sup>1032</sup> Für **B.2** ist keine wissenschaftliche Publikation vorhanden, da sie sich im Kunsthandel befindet.

<sup>1033</sup> Graepler 1997, 16 f.; Bailey 2008, 3 (für die hellenistischen Terrakotten).

<sup>1034</sup> Kleiner 1984, 2 f.; Bailey 2008, 5. Zum Problem des Typenbegriffs siehe Graepler 1997, 76 f.

werden, was namentlich bei den ‚Gladiatoren‘ der Fall ist. Auch **B.2**, die Amme, sowie **A.2.2**, der Affe im Mantel, erfüllen diese Voraussetzungen und können als karikaturhafte Einzelfiguren versuchsweise in übergeordnete typologische Einheiten eingeordnet werden.

Ein weiteres chronologisches Problem stellt die gegenseitige Einflussnahme der verschiedenen Zentren der mediterranen Terrakottaproduktion dar, deren Dimension und Richtung aufgrund der fehlenden typologischen Grundlagen nicht eindeutig zu bestimmen ist.<sup>1035</sup> Dennoch ist die typengeographische Frage für die Tierkarikaturen nicht ohne Bedeutung und wird unter dem Aspekt der Herkunft erörtert, da ein grosser Teil der Figuren aus dem griechisch-römischen Ägypten stammt. Die zeitliche Bandbreite der hier behandelten Objekte erstreckt sich vom Ende des 5. Jh. v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit, wo sich mit den sogenannten graeco-römischen Terrakotten eine in Bezug auf unser Thema besonders reichhaltige, aber auch schwer eingrenzbare Gruppe verorten lässt.

#### IV.2.1.1 Chronologischer Anfangspunkt: Terrakotten aus Griechenland bzw. unbekannter Herkunft

Die aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. stammenden Beispiele **B.3.2** und **B.3.3** im British Museum bilden den zeitlichen Ausgangspunkt der Serie. Anders als die übrigen Terrakotten sind sie im Wesentlichen handgeformt und nur zum Teil aus der Form. Ihre Herkunft aus Tanagra ist nicht gesichert. Die Datierung ergibt sich für Higgins aus dem Vergleich mit dem als Vergleichsbeispiel zitierten Esel, der einen identischen Mörser mit Stössel auf dem Rücken trägt. Dieser datiert ins frühe 4. Jh. v. Chr. und gehört zu einer Reihe von Beispielen im British Museum, die alle – wie unsere beiden Affen – aus korinthischem Ton gefertigt sind.<sup>1036</sup>

Das nächste Stück in der zeitlichen Abfolge ist **B.2**, die Amme, ein Stück, das sich im Kunsthandel befindet. Die vorgeschlagene Datierung setzt es in die zweite Hälfte des 4. Jh. v. Chr., was in Verbindung mit den Vergleichsbeispielen in London und Paris einleuchtend erscheint. Wie erwähnt ist hier die formale Ähnlichkeit namentlich mit dem Stück im Louvre so gross, dass unser Beispiel als Teil einer typologischen Reihe gesehen werden kann, innerhalb derer es sich versuchsweise einordnen lässt. Während die Entsprechung mit der Pariser Terrakotte vor allem im Gesicht offensichtlich ist, kommt ihm in Haltung und Kleidung ein zweites Stück im British Museum sehr nahe.<sup>1037</sup> Es handelt sich dabei ebenfalls um eine Figur aus Tanagra, die den Typus der sitzenden Amme mit Kind darstellt. Sowohl die Armhaltung der Amme als auch die Ausformung der Hände sowie die gerade Ausrichtung der Beine und Füsse sind sehr gut vergleichbar. Der Faltenwurf des Gewandes scheint mir ebenfalls in fast identischer Weise gestaltet, mit dem Unterschied, dass das Himation anders verläuft. Leider fehlt bei diesem Beispiel der Kopf, so dass unklar bleibt, ob es sich um eine verzerrte Ammendarstellung handelte oder nicht. Die im Vergleich plastischere Gestaltung des Gewandes von **B.2** rückt das Stück wiederum in die Nähe der Figur im Louvre. Da die Datierungen der publizierten Objekte alle sehr

---

<sup>1035</sup> Graepler 1997, 20 f.

<sup>1036</sup> Vgl. Higgins 1954, 260. Winter führt in seinem Typenkatalog eine ähnliche Figur – einen hinter dem Mörser sitzenden Affen mit einem Apfel in der Hand – in der Gruppe ‚Archaische Typen und deren Fortbildung‘ auf, ohne sie jedoch näher zu datieren, siehe Winter 1903, 224 Nr. 10.

<sup>1037</sup> London (BM 1877.5-15.10a ). Burn – Higgins 2001, 63 Nr. 2114 Taf. 20.

nahe beieinander liegen, ist eine genauere Bestimmung aber schwierig und eine Datierung von 350–300 v. Chr. wohl angemessen.

Das unter **A.3.2** vorgestellte, aus Sizilien stammende ‚Taubenpaar‘ wird ins 3.–2. Jh. v. Chr. datiert, was sich vor allem mit der produktiven Tätigkeit der Koroplastiker von Centuripe, dem vermuteten Herkunftsort, zu dieser Zeit erklärt.<sup>1038</sup>

#### IV.2.1.2 Grösstes chronologisches Feld: Terrakotten aus dem Fayum

Darauf folgt, ebenfalls mit einer Datierung ins 3.–2. Jh. v. Chr., **A.1.2**, der sitzende, im Schreiben begriffene Affe. Die Figur wurde im Fayum erworben und hat damit Zugehörigkeit zu einem grossen und wichtigen Fundkomplex von Terrakotten aus Ägypten. Das Fayum-Becken ist ein rund 1700 km<sup>2</sup> grosses, von Seitenarmen des Nil gespeistes Gebiet etwa 80 km südwestlich von Kairo. Aufgrund seiner Lage, die teilweise unter den Meeresspiegel fällt, wurde es schon im Mittleren Reich als fruchtbares Anbaugebiet nutzbar gemacht. Das Dorf Karanis wurde als eine der wenigen dort befindlichen Siedlungen in den Jahren 1926–1935 systematisch ausgegraben.<sup>1039</sup> In der ersten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. von Ptolemaios II. gegründet, erlebte die Siedlung nach wechselhaften Perioden eine lang anhaltende Blüte bis weit in die römische Kaiserzeit. Die Mehrheit der dort gefundenen Terrakotten stammt aus dieser Epoche, genauer dem 1.–3. Jh. n. Chr. Dieser Befund ist einer der wenigen datierten und dokumentierten Anhaltspunkte innerhalb der grossen Gruppe der Fayum-Terrakotten und muss daher als repräsentativ für das ganze Gebiet gelten.<sup>1040</sup> Eine relative chronologische Einordnung aufgrund stilistischer Kriterien ist innerhalb der sich im Vergleich zu anderen Regionen typologisch sehr eigenständig entwickelnden, über einen langen Zeitraum produzierten Fayum-Terrakotten nur bedingt möglich. Die Datierungsdiskussion beschränkt sich deshalb auf wenige Anhaltspunkte wie die zunehmende Frontalität und Flächigkeit sowie das Aufkommen bestimmter ikonographischer Typen. In der typologischen Entwicklung nachzuweisen ist, dass die römischen Beispiele seit der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. gegenüber jenen des 3. und 2. Jhs. v. Chr. an räumlicher Ausdehnung verlieren und stark frontal ausgerichtet sind.<sup>1041</sup> Himmelmann stellt an der Wende vom 3. zum 2. Jh. v. Chr. einen Stilwandel fest, der sich in einer „Verhärtung der Oberfläche“<sup>1042</sup> äussert. Die bis anhin ausgearbeitete Trennung von Knochengestalt, Fleisch und Haut

---

<sup>1038</sup> Soweit ersichtlich gibt Schmidt 1994, 159 keine weitere Begründung; ev. bezieht sie sich auf die Aussage Sieveking, der das Vergleichsbeispiel in München, ebenfalls aus Centuripe stammend, in „hellenistische Zeit“ datiert (MüJb 6, 1929, 88 Nr. 17). Zu Centuripe siehe Mollard-Besques 1963a, 101.

<sup>1039</sup> Gazda 1983, 4–7; Davoli 1998, 76–87. 90. Aus dem von italienischen Forschern seit den 1990er-Jahren ausgegrabenen Bakchias sind meines Wissens keine Terrakotten publiziert. Zu den im Fayum bekannten Grabungsstätten siehe Davoli 1998, 28 f. Leider beschränkt sich der Band auf eine topographische Zusammenstellung.

<sup>1040</sup> Allen 1985, 5 f.; Bayer-Niemeier 1988, 17; Bailey 2008, 5. Ähnlich verhält es sich mit den von Flinders Petrie ausgegrabenen Häusern in Ehnasiya, wo ebenfalls viele Terrakotten gefunden wurden, vgl. Bailey 2008, 3 f.

<sup>1041</sup> Bayer-Niemeier 1988, 21 f.; Fischer 1994, 9 f. sowie 67: „Sie sind in ihrer Machart meist gröber, einansichtig und reliefartig.“ Siehe auch Allen 1985, 96 f. 100 f., die mit Hilfe dieser Kriterien einen romano-ägyptischen Stil unterscheiden will.

<sup>1042</sup> Himmelmann 1983, 42 f.

weicht einem immer weniger differenzierten Verständnis der Struktur der Figur. Die von Philipp und Bayer-Niemeier<sup>1043</sup> beobachteten stilistischen Merkmale der Gesichtsbildung sind auf die tierischen Gesichter unserer Beispiele etwas schwierig anzuwenden. Die Gestaltung der Augen mit relativ stark gewölbt hervortretenden, aufgesetzt wirkenden Augäpfeln ohne Lider, die auch bei einigen unserer Beispiele zu beobachten ist, würde nach den Beobachtungen von Philipp auf eine Datierung um 200 n. Chr. deuten. Damit einher geht eine kantige, starre Faltenbildung, die starke Kontraste von Hell und Dunkel hervorruft.<sup>1044</sup> Schmidt bemerkt ab dem 1. Jh. v. Chr. ausserdem eine zunehmende „Isolierung der Einzelformen“ und „Ornamentalisierung der Gesichtselemente“<sup>1045</sup>. Im Fall von **A.1.2** sprechen vor allem die räumlich in die Tiefe gehende Ausführung, aber auch die Struktur und Oberflächenbehandlung für die vorgeschlagene, relativ frühe Datierung.

Zusammen mit **A.1.2** sind noch 13 weitere Terrakotten der Fayum-Gruppe als chrono-typologisches Gefäss zuzuordnen.<sup>1046</sup> Der Fundort von **C.3.2**, eine der beiden Affenbüsten, wird mit Hadra angegeben, eine der hellenistischen Nekropolen von Alexandria. Sie war vom Ende des 4. bis um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. in Gebrauch und scheint in römischer Zeit nicht mehr benutzt worden zu sein.<sup>1047</sup> Das dem selben Typus angehörige Stück im Louvre, **C.3.1**, wird von Dunand jedoch als römisch bezeichnet.<sup>1048</sup> Die Immortellenkränze, die die beiden Figuren tragen, sind ein für beide Epochen zutreffendes Attribut.

In „ptolemäische Zeit“<sup>1049</sup> datiert Graindor den Affen mit der Lagynos, **C.2.1**. Aufschluss gibt seiner Meinung nach die Form des Gefässes, dessen eckiger Bauch sich auch an Beispielen aus Athen und Delos findet, die um 100 v. Chr. datieren. Die hinzugezogenen Vergleichsbeispiele aus Bronze sind seit dem 3. Jh. v. Chr. bekannt, wobei das von Ptolemaios IV. im letzten Viertel des 3. Jh. v. Chr. gestiftete Fest der Lagynophoria einen *terminus post quem* bildet. Die von Schmidt beobachtete zunehmende Betonung des lächerlichen Aspekts dieser Figuren<sup>1050</sup> dürfte die vergleichsweise späte Datierung unseres Beispiels bestätigen. Gleichzeitig ist das Ausgreifen von **C.2.1** in den Raum zu gross, als dass eine Datierung in römische Zeit naheliegend erschiene.

---

<sup>1043</sup> Philipp 1972, 14; Bayer-Niemeier 1988, 25 f. mit Vergleichsbeispielen. Beide bezeichnen diese Art der Augengestaltung als bestimmendes Element einer grossen Gruppe von Terrakotten, zu dem sich ausserhalb Ägyptens keine Parallelen finden. Die Verankerung in der absoluten Chronologie erfolgt mittels stilistischen Quervergleichen zu den Kaiserporträts der Severer.

<sup>1044</sup> Philipp 1972, 14. Vgl. aber Bayer-Niemeier 1988, 20 bezüglich einer „sperrigen“ Faltenbildung bei Terrakotten des 3. Jh. v. Chr.

<sup>1045</sup> Schmidt 1997, 28 f. (beide Zitate)

<sup>1046</sup> Die Zugehörigkeit zur Gruppe der Fayum-Terrakotten ergibt sich, abgesehen von den motivischen Eigenheiten, aus entsprechenden Hinweisen auf einen Erwerb in Ägypten (oft in Bezug auf eine ganze Kollektion), aber auch aus der Beschaffenheit des Tons, siehe Himmelmann 1983, 43; Fischer 1994, 19 f. sowie unten IV.3.1.2.

<sup>1047</sup> Kleiner 1984, 33 f.; Fischer 1994, 38 f.; Enklaar 1985, 111 f. Breccia 1930–34, 77 führt die Figur mit der Herkunftsbezeichnung „Hadra“ unter „terrecotte provenienti dai ‘montes testacei’ alessandrini“.

<sup>1048</sup> Dunand stützt sich bei ihrer Datierung auf die Terrakotten aus Antinoe, das 130 n. Chr. von Hadrian im Fayum gegründet wurde und von wo offenbar ein grosser Teil der graeco-römischen Figuren im Louvre stammt. Die genaue Herkunft von **C.3.1** ist jedoch unbekannt, siehe Dunand 1990, 5. 9 f.

<sup>1049</sup> Graindor 1939, 148.

<sup>1050</sup> Schmidt 1997, 31.

Die schlechte Erhaltung von **A.1.1**, dem Esel mit der Schriftrolle, macht eine Beurteilung nach stilistischen Kriterien schwierig. Seiner Bekleidung nach gehört er eher in hellenistische oder republikanische Zeit, weshalb die von Bayer-Niemeier angegebene Datierung ins 1. Jh. v. Chr. grundsätzlich einleuchtet. Angesichts der hier aufgeführten zeitlich weit gestreuten, auch in die Kaiserzeit reichenden Vergleichsbeispiele gleicher Kleidung bleibt meiner Meinung nach aber einiger chronologischer Spielraum offen.

**A.1.3**, der stehende, mit einem *cucullus* bekleidete Affe, entspricht mit seiner Bekleidung sowohl **A.1.2** als auch dem stehenden Affen des Vergleichsbeispiels aus dem British Museum (BM 3335). Mit letzterem teilt er auch die Haltung und die Ausrüstung in Form eines Schreibtäfelchens. Die recht genaue Entsprechung zu diesen beiden ins 3.–2. bzw. 3. Jh. v. Chr. gesetzten Figuren lässt die Datierung von Bailey ins 1. Jh. v. Chr. auf den ersten Blick nicht ganz verständlich erscheinen. Ein Argument dafür könnte jedoch die grössere Flächigkeit und Frontalität sein, womit die früheren Datierungen als *terminus post quem* zu werten wären.

In die Zeit 1./2. Jh. n. Chr. datiert Bayer-Niemeier nach stilistischen Kriterien **A.2.3**, den Affen im Mantel. Ausserdem ordnet die Autorin Tierdarstellungen nicht kultischer Natur tendenziell dem Formenreichtum des 1.–3. Jh. n. Chr. zu.<sup>1051</sup> Damit sind wir in der römischen Kaiserzeit angelangt, in welche die Mehrheit der Fayum-Terrakotten zeitlich eingeordnet wird.<sup>1052</sup> Wie unten noch deutlich werden wird, könnte die starke Ähnlichkeit der Gesichtsbildung mit den Affen von BM 3335 aber auch auf eine frühere Datierung hinweisen.

Auch der Geldwechsler, **B.1**, wird in besagte Zeitspanne eingeordnet. Abgesehen von der aus Vergleichsbeispielen bekannten *mensa* sind es vor allem die mangelnde Tiefe und die Einansichtigkeit, die einen solchen Schluss erlauben. Die *mensa* tritt in der hier vorliegenden Form auf Bildträgern des 2. Jh. n. Chr. auf, während sie literarisch aber schon früher mit dem entsprechenden Metier verbunden war.<sup>1053</sup>

Für die beiden Schüler mit den Rattenköpfen, **A.1.5**, sowie für den Opferdiener, **D.3**, gibt Perdrizet keine näheren Angaben zur Datierung. Zwar ist von beiden Figuren der Fundort bekannt, nämlich Kôm Firin im Nildelta<sup>1054</sup> für **A.1.5** und der Fayum für **D.3**, aber beide Angaben bleiben zu vage, um als Datierungshinweis zu dienen. Das Istanbul Vergleichsbeispiel zu **A.1.5** datiert ins 3. Jh. n. Chr. Möchte man die beiden Stücke aufgrund der grossen Ähnlichkeit in eine typologische Reihe stellen, wäre auch für unser Exemplar an eine Datierung in dieses Jahrhundert zu denken. Für **D.3** legt vor allem die Ausstattung – also die Opfergeräte sowie die Abbildung *capite velato* – eine Entstehung in römischer Zeit nahe.

---

<sup>1051</sup> Bayer-Niemeier 1988, 52.

<sup>1052</sup> Kritisch dazu Bailey 2008, 5.

<sup>1053</sup> Andreau 1987, 449. 476. 478.

<sup>1054</sup> Die Siedlung Kôm Firin war vom Neuen Reich bis in spätrömische Zeit durchgehend besiedelt. Systematische Ausgrabungen finden erst seit kurzem, organisiert vom British Museum London, statt.

Die zwei Gladiatoren, **C.1.1–2**, repräsentieren einen neu entstandenen Typus römischer Zeit.<sup>1055</sup> Der Vergleich mit der aus Bronze bestehenden, aus dem 2. Jh. n. Chr. stammenden ‚Normalfigur‘, die ihnen in Haltung und Ausrüstung entspricht, legt eine Datierung in die ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderte nahe, wobei **C.1.2** aufgrund der sorgfältigen Ausführung und der in den Raum greifenden Bewegung die frühere der beiden Terrakotten sein dürfte.<sup>1056</sup>

Ebenfalls ohne nähere chronologische Einordnung bleibt bei Graindor **B.3.1**, der Affe mit dem Mörser. Wie aus dem Vergleichsbeispiel in Tübingen aber klar wird, stellt der „Sklave mit riesigem Phallos in Exomis“<sup>1057</sup> einen kaiserzeitlichen Typus dar, dem **B.3.1** in leichter Abwandlung entspricht.

#### IV.2.1.2.1 Stilistischer Vergleich der Affenfiguren

Trotz der bereits erwähnten Schwierigkeiten einer typologischen Systematisierung der Fayum-Figuren scheint es einen Versuch wert, innerhalb der grössten hier versammelten Tiergruppe einen stilistischen Vergleich zu wagen: den Affen. Da die Körper der Figuren ganz verschiedenen ikonographischen Vorgaben folgen, lassen sie sich untereinander nicht vergleichen. Anders verhält es sich mit den als physiognomisches Merkmal benutzten Köpfen der Tiere. Betrachtet man also die Affengesichter<sup>1058</sup> von **A.1.2**, **A.1.3**, **A.2.3**, **B.1**, **C.1.1-2**, **C.2.1** und **C.3.1-2**, so fallen einige Unterschiede ins Auge. Am besten eignet sich, wie Philipp und Bayer-Niemeier ausgeführt haben, die Augenpartie zur Identifizierung stilistischer Eigenheiten. Davon ausgehend lassen sich unsere Affen in drei Gruppen aufteilen. **A.1.2**, **A.1.3**, **B.1** und **C.2.1** haben relativ grosse, runde, aufgesetzte Augen ohne Augenlider, die wie zugeklebt wirken. (**Abb. 35. 39. 61. 76**) Die Wülste über den Augen sind sehr ausgeprägt. Gleichzeitig sind ihre Nasen breit, ihre Schnauzen aber eher kurz und nicht stark vom Gesicht abgesetzt. In letzterem gleichen sie der zweiten Gruppe, bestehend aus **A.2.3** und den beiden Affen BM 3335. (**Abb. 52. 38**) Hier ist aber eine sehr viel differenziertere Augenbildung zu beobachten, die einen plastisch ausgearbeiteten Augapfel mit der Angabe der Pupille als Vertiefung aufweist. Dies gibt den Tieren einen sehr wachen Ausdruck. Zusammen mit der auffallend schmalen Nase, die einer kurzen, runden Schnauze endet, ergibt sich eine sehr naturalistische Wiedergabe der Spezies. Die dritte Gruppe besteht aus den Gladiatoren, **C.1.1-2**, und den Büsten, **C.3.1-2**, wobei allerdings der Erhaltungszustand von **C.3.2** keine verbindlichen Aussagen zulässt. Hier sind die eher kleinen Augen von Lidern in Form von schmalen Wülsten gerahmt. (**Abb. 71. 73. 80. 81**) Der Augapfel ist flach, aber wie bei **C.1.2** deutlich zu sehen ist, kann durch eine Vertiefung die Pupille angegeben sein. Die breite Nase mit der langen Schnauze weckt klare Assoziationen mit einem Hund, was wiederum nahelegt, dass die Darstellung sich am Pavian orientierte. Dies ruft sogleich die Frage auf, ob auch die anderen genannten Gruppen sich einer bestimmten Affenart zuweisen lassen. Möglich

---

<sup>1055</sup> Siehe Töpperwein 1976, 118.

<sup>1056</sup> **C.1.1** und **C.1.3** waren bzw. sind Teil eines Gerätes, **C.1.3** ist ausserdem eine Bronze, was einen Vergleich erschwert; beide Stücke greifen naturgemäss weniger in den Raum aus.

<sup>1057</sup> Fischer 1994, 65.

<sup>1058</sup> Von vornherein nicht in die ‚Versuchsreihe‘ aufgenommen wurde wegen seiner schlechten Erhaltung **B.3.1**, der Affe mit dem Mörser.



scheint mir dies für die zweite Gruppe, die in ihrem Aussehen das feine Gesicht der Meerkatzen wiederzugeben scheint, aber nicht für die erste.

Folgen wir der Argumentation von Bayer-Niemeier, sind die Augen ohne Lider unserer ersten Gruppe ein Merkmal des beginnenden 3. Jh. n. Chr., während die ausgeformten feinen Augenlider der dritten Gruppe ab dem 1. Jh. v. Chr. zu finden sind; Exemplare mit eingetiefter Pupille wären parallel zur Grossplastik der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. zuzuordnen.<sup>1059</sup> Eine solche zeitliche Einordnung würde für die Stücke der entsprechenden Gruppen zum Teil eine völlig andere chronologische Platzierung bedeuten, die, beispielsweise im Fall von **A.1.2** und **C.2.1**, nur schwer nachvollziehbar erscheint. Die von Bayer-Niemeier parallel zur Augenbildung berücksichtigte Behandlung des Gesichtsinkarnats kann meiner Meinung nach auf die Affengesichter unserer Beispiele nicht angewendet werden. Es fragt sich deshalb, ob einer Einordnung wie der soeben vorgenommenen überhaupt eine Erkenntnis zur Chronologie abzugewinnen ist oder ob die stilistischen Unterschiede nicht vielmehr in erster Linie auf unterschiedliche Affenarten hindeuten wollen.

#### IV.2.1.2 Terrakotten aus den nördlichen Provinzen des römischen Reiches

**A.3.1**, der Hahnmann, stammt aus einem Gräberfeld in Muralto am Nordwestende des Lago Maggiore. Leider bleibt der genaue Fundkontext für unser Stück unbekannt, so dass von Gonzenbach dafür nur eine ungefähre Einordnung ins 1. Jh. n. Chr. vornimmt.<sup>1060</sup> Einige andere in diesem Umfeld gefundene Terrakotten können dank des Grabbefundes fest datiert werden und sind in julisch-claudische bzw. flavische Zeit zu setzen. Allgemein ist für die Nekropolen dieser Region ein starker Rückgang der Terrakottafiguren in der ersten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. festzustellen.<sup>1061</sup>

Für **A.2.2**, den hockenden Affen im Mantel, kann eine Einordnung in eine übergeordnete typologische Reihe versucht werden, da ähnliche Figuren auch mit menschlichen Zügen existieren. Das Stück selbst stammt aus St. Germain-en-Laye in Frankreich, bleibt aber ohne Fundkontext. Die ihm nach der Art der Bekleidung am besten vergleichbaren Stücke aus Dorno (I) und Augst zeigen stehende männliche Figuren mit grotesken Zügen, die in einen kurzen Umhang mit Kapuze tragen. Die Gewandbildung vor allem des Stückes aus Italien ist jener von **A.2.2** gut vergleichbar: Vorne in der Mitte scheint eine Naht zu verlaufen, die wenigen Falten verlaufen parallel dazu breit und schwer von oben nach unten. Die Figur in Augst weist eine feinere und tiefere Gestaltung der Gewandfalten auf und scheint damit, obwohl sie die Kapuze wie unser Beispiel auf dem Kopf trägt, in der typologischen Reihe weiter entfernt. Sie stammt aus einem Sodbrunnen und ist eines der seltenen fest datierten Stücke, entstanden zwischen 175 und 200 n. Chr. Da die Nekropole in Dorno nur bis in die frühe Kaiserzeit benutzt wurde, ist jenes Stück um einiges früher zu datieren.<sup>1062</sup> **A.2.2** liesse sich also versuchsweise in die Mitte zwischen diese beiden Beispiele setzen, mit einer kürzeren zeitlichen Distanz zum italischen

<sup>1059</sup> Bayer-Niemeier 1988, 22–25.

<sup>1060</sup> Von Gonzenbach 1986, 31–34; von Gonzenbach 1995, 80.

<sup>1061</sup> Von Gonzenbach 1995, 80 f.

<sup>1062</sup> Vgl. von Gonzenbach 1986, 18. 21 bzw. 53.

Stück. Die von von Gonzenbach<sup>1063</sup> vorgenommene Datierung ins 1.–2. Jh. n. Chr. wird dieser Zeitspanne gerecht.

#### IV.2.2 Bronzen

Für die Bronzen begegnen die gleichen Schwierigkeiten im Bezug auf die Datierung wie für die Terrakotten – der Fundkontext ist oft unbekannt und stilistischen Kriterien mangelt es an einer übergeordneten Typologie. Die Tatsache, dass Bronzestatuetten in der Regel Einzelstücke aus der verlorenen Form sind, erschwert die chronologische Einordnung zusätzlich.<sup>1064</sup>

**A.2.1**, der Togatus mit dem Kopf einer Ratte, ist aufgrund seiner Ausstattung klar als römisch gekennzeichnet. Die Drapierung der Toga legt eine Datierung in die frühe bis mittlere Kaiserzeit nahe. Eine genauere Einordnung ist kaum vorzunehmen, da schwer erkennbar ist, ob der Umbo bereits in sich gedreht ist oder lediglich als Bausch über die Schulter fällt. Nimmt man ersteres an – wozu aufgrund meiner Beobachtung eine gewissen Berechtigung besteht –, wäre eine Entstehung nicht vor der 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. anzunehmen. Die Contambulatio des 2. Jh. n. Chr. wird mit Sicherheit nicht vorliegen.<sup>1065</sup>

**C.1.3**, der Gladiator, kann – abgesehen von der zeitlichen Verortung des Sujets an sich – aufgrund der Lampe, auf der er angebracht war, datiert werden. Das bronzene Vorbild der tönernen Firmalampen, die sich durch eine Firmenbezeichnung auf dem Lampenboden und des Fehlen figürlicher Verzierung auszeichnen, entstand von der zweiten Hälfte des 1. bis zum Ende des 2. Jh. n. Chr. Wie die Fundsituation in Pompeji vor Augen führt, hatte die Produktion dieser Lampen beim Untergang der Stadt noch nicht lange begonnen. Angesichts dessen, dass unser Stück zur etwas früheren Variante mit geschlossener, das heisst nicht vom Spiegel bis zum Ölloch durchgehender Rinne auf der Schnauze gehört, lässt sich ihre Entstehung in die Zeit von 50-79 n. Chr. eingrenzen.<sup>1066</sup>

Als hellenistisch bezeichnet Schmidt **C.2.2**, den Festteilnehmer/Banausen mit Hundekopf. Die Attribute des Korbes auf dem Rücken und des Gefässes in der Hand legen den Kontext der ptolemäischen Feste nahe und bestätigen diese Datierung.

#### IV.2.3 Lampen

Lampen mit figürlichen Darstellungen sind im Wesentlichen eine römische Entwicklung; griechische Lampen waren, wenn überhaupt, mit ornamentalen und selten auch mit figürlichen Verzierungen auf der Schulter versehen. Diese wurden für die römischen Lampen zugunsten des geschlossenen, runden Spiegels als Bildträger aufgegeben. Durch den Fundkontext datiert ist **C.4**, die Lampe mit den spielenden Affen im Spiegel. Das Stück wurde im Kerameikos gefunden und stammt aus dem 3. Drittel des 3. Jh. n. Chr. Der Grabungsbefund, eine Schuttschicht aus Abfallprodukten der

---

<sup>1063</sup> Von Gonzenbach 1995, 223.

<sup>1064</sup> Kaufmann-Heinimann 1977, 9.

<sup>1065</sup> Vgl. Goette 1990, 102.

<sup>1066</sup> Loeschke 1919, 138 f.; Conticello De Spagnolis – De Carolis 1988, 201.

Keramikproduktion, erlaubt eine recht klare zeitliche Eingrenzung der darin gefundenen Objekte in die Zeit zwischen 270 und 410–415 n. Chr. Weiter kann unser Stück innerhalb der Schicht einer Einheit zugeordnet werden, zu der die frühesten Fundkomplexe gehören, und die kurz nach 270 n. Chr. entstanden sein muss.<sup>1067</sup>

**D.2.1**, die Lampe mit Ganymed und dem Adler, wird ins 2. Jh. n. Chr. datiert. Einen Hinweis gibt dabei die Form; es handelt sich um eine Lampe mit einfacher Rundschnauze (Loeschcke Typus VIII), deren Entstehung Loeschcke in nachaugusteische Zeit setzt und die nördlich der Alpen nicht über das 1. Jh. n. Chr. hinaus von Dauer ist.<sup>1068</sup> Wie aus anderen Fundorten ersichtlich wird, war der Typus aber durchaus länger in Gebrauch.<sup>1069</sup> Aufgrund des aufwendigen und sorgfältig ausgeführten Motivs dürfte die Lampe jedoch kaum später als im 3. Jh. n. Chr. entstanden sein.

Eine spezielle Lampenform stellt **A.1.4** dar, die plastische Lampe mit der Schulszene. Vergleichbare Formen stammen aus Ägypten und werden von Bailey in ptolemäische Zeit datiert.<sup>1070</sup> Die Datierung unseres Stückes wird mit 1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. angegeben. Die Kriterien dafür dürften mangels direkter typologischer Vergleichsbeispiele vor allem stilistischer Natur sein. Die Art der Toga des Lehrers sowie die Gestaltung der Schüler mit Tunika und Schreibtäfel auf den Knien legen, verglichen mit ähnlichen Beispielen aus der Gattung der Terrakottafiguren (siehe **A.1.5**), eine Datierung in die Kaiserzeit nahe.

#### IV.2.4 Malerei/Graffiti

Die römische Wandmalerei war in verschiedener Hinsicht von der griechischen beeinflusst und entwickelte seit dem 1. Jh. v. Chr. einen eigenen, bekanntlich in vier Phasen gegliederten Stil. Bei **D.2.2**, der Darstellung von Aeneas und seiner Familie als Affen, handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um den Abschnitt eines Frieses einer Innenraumdekoration. Die Stilentwicklung der römischen Wandmalerei erlaubt es, die im Kontext von **D.2.2** gefundenen Fragmente dem 4. Pompejanischen Stil und damit der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. zuzuordnen.<sup>1071</sup> Ein *terminus ante quem* für den Affenaeneas ist mit der Zerstörung von Pompeji um 79 n. Chr. gegeben, so dass sich die Entstehung des Bildes recht genau in die Zeit zwischen 50–79 n. Chr. eingrenzen lässt.

Graffiti sind zeitlich während der ganzen Antike und örtlich im gesamten Mittelmeerraum verbreitet. Losgelöst von ihrem Entstehungskontext sind sie nur schwer zu datieren, da sich die Zeichnungen einer stilistischen Einordnung entziehen, während bei den Worten eine palaeographische Analyse aufgrund der speziellen Umstände ihrer Entstehung sehr schwierig ist.<sup>1072</sup> Das Pädagogium auf dem Palatin, der Ort der Anbringung von **D.1**, bildet mit seiner Errichtung in domitianischer Zeit einen

<sup>1067</sup> Böttger 2002, 18. 29–31. Das Motiv der zwei Affen konnte über vier Generationen nachgewiesen werden: ebenda 44.

<sup>1068</sup> Loeschcke 1919, 239.

<sup>1069</sup> Menzel 1969, 50; Bailey 1988, 179.

<sup>1070</sup> London (BM 3106 GR; 3329 GR). Bailey 2008, 41 Taf. 18 bzw. 98 Taf. 59.

<sup>1071</sup> De Vos 1991, 120.

<sup>1072</sup> Siehe Langner 2001, 15 bzw. Solin 2008, 103 und Solin 1970, 9.

*terminus post quem* für dessen Datierung. Solin setzt die Entstehung des Graffito aufgrund der Malereien des Raumes 7 sowie aus onomatographischen Gründen an den Anfang des 3. Jh. n. Chr.<sup>1073</sup>

#### IV.2.5 Zusammenfassung

Mehr als die Hälfte der vorgestellten Tierkarikaturen datieren in die ersten drei nachchristlichen Jahrhunderte, nämlich 16 von 28 Beispielen. Von den verbleibenden 12 sind 9 den letzten drei vorchristlichen Jahrhunderten zuzuordnen. Dies ergibt, etwas vereinfacht gesagt, einen klaren zeitlichen Schwerpunkt für die römische Kaiserzeit und den Hellenismus. Diese Tatsache ist insofern nicht erstaunlich, als sowohl die hier mehrheitlich vertretene Gattung der Terrakotten, aber auch jene der Bronzestatuetten in dieser Zeit ihre Blüte erlebten.<sup>1074</sup> Damit einher geht zudem die bereits angesprochene (Kap. III.2.1) Empfänglichkeit der hellenistischen Epoche für die Darstellung von körperlichen Deformationen und Abnormitäten, die nicht nur die Entstehung der Genrefiguren und Grotesken förderte,<sup>1075</sup> sondern auch jene der Tierkarikaturen, die in gewissem Sinn eine Variante dieser Ausdrucksformen sind. Die römische Kultur nahm diese Strömungen auf und führte sie sowohl in bewährter Form als auch in neuen Spielarten fort. Diese Entwicklung bedeutet jedoch nicht, dass es nicht schon vor dem Hellenismus Möglichkeiten der verzerrten Darstellung eines Idealbildes gab. Wenn es nicht der menschliche Körper selbst war, der unförmig gezeigt wurde – beispielsweise bei den früh auftretenden ‚Dummköpfen‘ – dann wurde die Verzerrung in archaischer und klassischer Zeit durch Figuren des Theaters oder durch Satyrn vollzogen. In diesem Hinblick sind die drei ältesten hier vorhandenen Beispiele, die Terrakotten **B.3.2**, **B.3.3** und **B.2** interessant. **B.2**, die Amme, befindet sich an der Schwelle von der Spätklassik zum Hellenismus und ist als Typus auch mit der entsprechenden Figur der Mittleren und Neuen Komödie in Zusammenhang zu bringen. Gleichzeitig wird hier bereits mit den Mitteln der physiognomischen Verzerrung gearbeitet, wie das Vergleichsbeispiel in grotesker Form zeigt. Anders bei den beiden Affen aus Tanagra bzw. Korinth. Sie sind Vertreter einer offenbar sehr beliebten Figurengruppe,<sup>1076</sup> die seit der späarchaischen Zeit produziert wurde. Es handelt sich dabei vor allem um Satyrfiguren, die in verschiedenen Haltungen und bei diversen Tätigkeiten gezeigt wurden: abgestützt auf ihren Schwanz hockend, tanzend, auf Eseln reitend.<sup>1077</sup> Auf die gleiche Weise wurden auch Affen abgebildet, die mit den Satyrn die Identität als Gegenbild des Menschen teilten.<sup>1078</sup>

---

<sup>1073</sup> Solin – Ikonen-Kaila 1966, 13 f.; Solin 1970, 24 f. Ricoux 1998, 64 f. vertritt eine Datierung in antoninische Zeit.

<sup>1074</sup> Mollard-Besques 1963a, 70; Thomas 1992, 154–158.

<sup>1075</sup> Vgl. dazu Giuliani 1987, 701: „Auffällig sind solche Figürchen in doppelter Hinsicht: erstens, weil sich ihnen aus der vorhellenistischen Kunst nichts Vergleichbares an die Seite stellen lässt, es sich bei ihnen also um ein ausgesprochenes Novum handelt; auffällig sind sie zweitens aber auch in quantitativer Hinsicht, denn sie sind in grosser Zahl hergestellt worden: besonders reich sind sie unter den Funden aus hellenistischen Hauptzentren wie Alexandria oder Smyrna vertreten.“

<sup>1076</sup> Higgins 1954, 260.

<sup>1077</sup> Zur Frage, ob es sich dabei teilweise um die Wiedergabe eines Satyrspiels handelt, siehe Hoffmann 1964, 68 f.

<sup>1078</sup> Vgl. Lissarrague 1997, 467 f. Abb. 19–22. Die Grenze zu den bereits angesprochenen Fabeldarstellungen dürfte hier, vergleichbar der Frage nach der Darstellung von Satyrspielen in der vorangehenden Anmerkung, fließend sein.

Das Tier wurde, wie diese Beispiele zeigen, also auch unabhängig von den physiognomischen Möglichkeiten der folgenden Epochen schon im 5. Jh. v. Chr. als Mittel zur ikonographischen Verzerrung verwendet.

### IV.3 Herkunft

#### IV.3.1 Terrakotten

Wie bereits im Zuge der chronologischen Ausführungen klar wurde, stammen die hier untersuchten Terrakotten aus drei Gebieten, nämlich Griechenland, Ägypten und Mitteleuropa. Die Analyse der Herkunft wird aufgrund des Fundortes – soweit bekannt – vorgenommen. Da nur in den wenigsten Fällen Aussagen über einen vom Fundort verschiedenen Herstellungsort gemacht werden können, wird auf eine systematische Unterscheidung von Herstellungs- und Fundort verzichtet.

##### IV.3.1.1 Griechenland mit Magna Graecia

Griechenland war neben Kleinasien<sup>1079</sup> schon in archaischer Zeit eine der massgebenden Regionen der Terrakottaproduktion aus der Form. Hatten die Figuren anfangs in erster Linie religiöse Bedeutung und Funktion, wurde das Spektrum ihrer Verwendung Ende des 5. Jh. v. Chr. vergrößert. Unter dem Einfluss der Grossplastik entstanden neue Typen, die das Repertoire der bis anhin auf Motivfiguren beschränkten Terrakotten laufend erweiterten. Eines der Zentren der griechischen Koroplastik war Athen, das seit dem 5. Jh. v. Chr. zunehmend Terrakotten exportierte. Der attische Einfluss auf die Terrakottaproduktion anderer Städte wie Korinth oder Tanagra, aber auch auf Pergamon und die Kyrenaika ist unbestritten; viele der dortigen Schöpfungen sind auf attische Vorbilder zurückzuführen.<sup>1080</sup> Im Laufe des 3. Jh. v. Chr. geht die Produktion Athens deutlich zurück und verliert an Einfluss, während Pergamon, Smyrna und Alexandria, aber auch die Städte Grossgriechenlands an Bedeutung gewinnen.

In Tanagra, dem vermutlichen Fundort von **B.3.2** und **B.3.3**, wurden in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts rund 10'000 Gräber entdeckt, von denen einige die berühmten ‚Tanagräerinnen‘ enthielten, die das Interesse der Moderne an der antiken Koroplastik weckten. Der Typus der ‚Tanagräerin‘, bezeichnend für die hohe Qualität der Koroplastik des ausgehenden 4. Jahrhunderts, war keine lokale Erfindung, sondern ist auf den Einfluss des benachbarten Athen zurückzuführen, der die gleichen Figuren auch in Alexandria und anderen Städten hervorgebracht hat. Dass es in Tanagra neben der Eigenproduktion auch Importe gab, zeigen zudem unsere beiden Figuren: Nach der Beschaffenheit des Tons sind sie in Korinth hergestellt worden, das, wie das übrige Griechenland, im 5. Jh. v. Chr. die Qualität seiner Terrakottaproduktion erheblich steigern konnte. Eine Besonderheit

---

<sup>1079</sup> Töpperwein 1976, 171 f.; Higgins 1967, 25.

<sup>1080</sup> Mollard-Besques 1963a, 68 f.; Töpperwein 1976, 171. 173.

Korinths ist das relativ lange Festhalten an handgeformten Figuren, gerade für Satyrn und Affen, wie wir sie in **B.3.2** und **B.3.3** vor uns haben.<sup>1081</sup>

Die beiden Terrakottafiguren von **A.3.2** stammen möglicherweise aus Centuripe in Sizilien und wären damit Vertreter der Terrakottaproduktion in Grossgriechenland, wo Städte wie Tarent seit dem 5. Jh. v. Chr. qualitativ hochstehende Koroplastik hervorbrachten. Centuripe, nördlich von Syrakus gelegen, entwickelte in hellenistischer Zeit eine charakteristische, polychrome Keramik und war auch in der Herstellung tönerner Statuetten sehr produktiv.<sup>1082</sup>

#### IV.3.1.2 Ägypten

Die unter griechischer und später römischer Herrschaft in Ägypten hervorgebrachten Kunstobjekte werden in der Forschung unter dem Begriff ‚graeco-römisch‘ zusammengefasst. Mischformen, Synkretismen und künstlerische Neuschöpfungen entstanden während dieser Zeit besonders zahlreich, namentlich in grossen Städten wie Alexandria. Die kulturelle Heterogenität der Metropole macht eine genaue Abgrenzung der verschiedenen Einflüsse und ihrer Ausprägungen schwierig, gleichzeitig entwickelte sich eine sehr eigene, von anderen Kulturlandschaften klar unterscheidbare künstlerische Produktion. Der sich unter diesen Bedingungen abzeichnende Mischstil kann jedoch insofern nicht als typisch alexandrinisch bezeichnet werden, als er sich in den umliegenden ländlichen Gebieten genauso findet, wie in der Stadt.<sup>1083</sup>

Die Terrakotten bilden unter den kulturellen Hinterlassenschaften dieser Zeit eine besonders grosse und vielfältige Gruppe. Der Gebrauch der Matrize zur Herstellung von Figuren war in Ägypten bereits vor der Ankunft der Griechen in der Fayencetechnik üblich. Der Anstoss zur Nutzung in der Koroplastik kam jedoch von den griechischen Siedlern in Naukratis. Hier nahm um 600 v. Chr. eine graeco-ägyptische Terrakottaproduktion ihren Anfang, die in ptolemäischer Zeit sehr an Bedeutung gewann.<sup>1084</sup> Als Zentrum etablierte sich das 331 v. Chr. gegründete Alexandria, wo sich in den Nekropolen zahlreiche, an mutterländischen Typen orientierte Exemplare des späten 4. und des 3. Jh. v. Chr. fanden.<sup>1085</sup> Mit der Gruppe der sogenannten Fayum-Terrakotten (**A.1.1–3; A.1.5; A.2.3; B.1; B.3.1; C.1.1–2; C.2.1; C.3.1–2; D.3**) entstand ungefähr zur selben Zeit<sup>1086</sup> eine Strömung, deren Ikonographie sich auf so genannte realistische und ägyptisierende Motive konzentrierte. In diesen Kontext gehören Figuren, die griechisch-römische und ägyptische Typologien vermischen und jener

---

<sup>1081</sup> Higgins 1967, 81.

<sup>1082</sup> Mollard-Besques 1963a, 101.

<sup>1083</sup> Schmidt 1997, 10 f.; Allen 1985, 84 f.

<sup>1084</sup> Die Koroplastik war in Ägypten schon zuvor bekannt, allerdings nicht in der Technik der Ausformung aus Matrizen, sondern als handgeformte, massive Plastik, vgl. Bayer-Niemeier 1988, 11. Die unter griechischem Einfluss geschaffenen Formen bestanden in der Regel aus der plastisch ausgeformten Vorder- und einer flächig gestalteten Rückseite. Sie waren ausserdem meist aus Gips, was zu einem schnelleren Verbrauch der Matrizen und einer oft wenig ausgeprägten Oberfläche führte, vgl. Philipp 1972, 6 f. Zu den Terrakottefunden aus Naukratis vgl. Gutch 1898/99, 67–69.

<sup>1085</sup> Perdrizet 1921, 6; Breccia 1930–34, 11.

<sup>1086</sup> Bayer-Niemeier 1988, 13; Himmelmann 1983, 27 f. Zur vermeintlichen Lücke in der Kontinuität der Fayum-Terrakotten siehe ebenda 45.

realistischen Formensprache verpflichtet sind, welche auch die Grotesken und Krüppelfiguren hervorbrachte.<sup>1087</sup> Den Namen verdankt sie der bereits erwähnten Oase Fayum, die seit dem späteren 19. Jh. das reichste Fundgebiet für Terrakotten dieser Art ist. Der Begriff umschreibt jedoch weniger eine geographische, als vielmehr eine chrono–typologische Gruppe, von der sich auch in Alexandria und anderen Orten Exemplare fanden. Die zeitliche Abgrenzung innerhalb dieser Gruppe erweist sich als schwierig, was vor allem mit der meist fehlenden kontextuellen Verankerung der Stücke zu tun hat, sei es stratigraphisch oder stilistisch.

Nicht nur machen Terrakotten einen grossen Anteil der graeco-römischen Kunstobjekte aus, sondern es finden sich unter ihnen auch überdurchschnittlich viele Grotesken und Genredarstellungen, wobei der in der Forschung dafür verwendete Überbegriff in der Regel „Karikaturen und Grotesken“ lautet.<sup>1088</sup> Ob Alexandria die wesentlichen Impulse zur typologischen Vielfalt und grossen Verbreitung dieser Figuren geliefert hat, ist umstritten. Auch in Kleinasien und Griechenland selbst lässt sich eine entsprechende Ausprägung verfolgen.<sup>1089</sup> Unbestritten und unabhängig von der Örtlichkeit ist es sicher der Zeitgeist der hellenistischen Epoche, der die Bedingungen ihrer Entstehung prägt. Eine besondere Affinität zum Spiel mit der Form ist der Region Ägypten und damit den graeco-römischen Terrakotten gleichzeitig aber nicht abzusprechen. Dass das Aufeinandertreffen von ikonographisch sehr eigenständigen Kulturen neue Typen hervorbrachte, lässt sich vor allem an den Götterdarstellungen zeigen. Die synkretistische Zusammenführung verschiedener Gottheiten führte einerseits in hellenistischer Zeit zu neuen Darstellungsformen, erkennbar an Zeus-Amun, Hermes-Thot oder Sarapis.<sup>1090</sup> Andererseits konnten von Griechen und Römern übernommene ägyptische Götter in ihrer Gestalt verändert und den Sehgewohnheiten der neuen Rezipienten angepasst werden. Wie Bergman am Beispiel der beliebten Göttin Isis zeigt, war es gerade die Tiergestalt der ägyptischen Götter, die

<sup>1087</sup> Vgl. Himmelmann 1983, 61–63; Giuliani 1987, 701.

<sup>1088</sup> Bayer-Niemeier 1988, 50 f.; Fischer 1994, 51 mit Anm. 1. Eine solche Einteilung macht durchaus Sinn: Die verzerrende Darstellung, die sich der Deformierung des Körpers oder bestimmter seiner Merkmale bedient, um eine ausserhalb der Norm liegende Gestalt zu definieren, kann je nach Kontext ‚nur‘ Groteske oder aber eine Karikatur mit einem zugrundeliegenden Idealbild sein. Die enge Verwandtschaft der beiden Kategorien führt jedoch dazu, dass sie zuweilen als Sammelbecken für alle nicht näher bestimmbaren Objekte genutzt werden. In den einschlägigen Grabungspublikationen, z. B. aus Alexandria oder Naukratis, schlägt sich diese überdurchschnittliche Häufigkeit nicht direkt nieder, was einerseits mit der Auswahl der publizierten Stücke und andererseits mit den Gegebenheiten vor Ort zu tun hat. So schreibt Gutch, 1898/99, 70 zu den graeco-römischen Terrakotten von Naukratis: „These were for the most part bought from Arab diggers, who recovered them in large quantities from the surface soil of the eastern portion of the site.“

<sup>1089</sup> Gleichermassen genannt werden Alexandria und Smyrna bei Laubscher 1982, 74 und Giuliani 1987, 701. Wace 1903/04, 109. 113 sieht eine Entstehung im ganzen Mittelmeerraum gegeben. Ein Befürworter der Vorreiterrolle Alexandrias ist, in Anlehnung an Theodor Schreiber (Alexandrinische Skulpturen in Athen, AM 10, 1885, 380–400), Bonacasa, siehe Bonacasa 2004, 93 f.; Bonacasa 1997, 93 f.; Bonacasa 1990, 140–143; Bonacasa 1983, 142 f. Was die pathologischen Darstellungen der Grotesken – im Gegensatz zu den Genredarstellungen – betrifft, hält auch Himmelmann 1983, 61 f. einen alexandrinischen Ursprung für wahrscheinlich, ihm angeschlossen hat sich Bayer-Niemeier 1988, 56. Schmidt 1997, 31–33 ist anderer Meinung, Fischer 1994, 68–70 fasst zusammen.

<sup>1090</sup> Dunand 1975, 159 f.; Bayer-Niemeier 1988, 37.

dazu den Ausschlag gab: Aus dem tierischen Aspekt wurde in der neuen Ikonographie das Reittier der nunmehr menschengestaltigen Göttin.<sup>1091</sup>

#### IV.3.1.3 Mitteleuropa

In die nördlichen Regionen des römischen Reiches kamen die Terrakotten im Gefolge des römischen Heeres und waren sowohl für die Soldaten als auch für die Einheimischen eine erschwingliche Möglichkeit, Figuren für den privaten Gebrauch zu erwerben. Im Raum der *Gallia Cisalpina*, zu der Locarno als nördlichster Fundort von Terrakottastatuetten – darunter **A.3.1** – gehört, setzte die Romanisierung um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. ein.<sup>1092</sup> Die Nekropolen, aus denen wie **A.3.1** die meisten Funde stammen, verzeichnen eine reiche Fundlage im 1. Jh. n. Chr., die im 2. Jh. n. Chr. aber relativ plötzlich nachlässt. Aus den erhaltenen Typen lässt sich eine deutliche Verwandtschaft mit den hellenistischen Vorläufern ersehen, die über die römische Produktion bis in den Norden getragen worden waren. Die Tonqualität weist **A.3.1** eindeutig als lokales Erzeugnis aus.<sup>1093</sup>

Auch nördlich der Alpen verhält es sich ähnlich; die ersten Terrakotten treten hier im Laufe des 1. Jh. n. Chr. auf, ohne auf eine bereits bestehende lokale Tradition zu treffen. Die Statuentypen und -motive richten sich klar nach den Bedürfnissen einer römischen Abnehmerschaft, vornehmlich jener der Soldaten des römischen Heeres. Dementsprechend sind die Fundorte solcher Terrakotten in der Regel militärische Standorte.<sup>1094</sup> Im Laufe des 1. Jh. n. Chr. beginnt in einigen Teilen Galliens eine Eigenproduktion zu entstehen, die zu einer Veränderung des Typenrepertoires führt: Die Terrakotten sind mehr und mehr für die Zivilbevölkerung bestimmt, was dazu führt, dass sich gallische Motive mit römischen vermischen.<sup>1095</sup> Die genau Herkunft von **A.2.2** ist nicht bekannt. Der Ankauf durch das Musée des Antiquités Nationales in St.Germain-en-Laye im Jahr 1867 lässt eine Zuordnung zum gallo-römischen Raum aber wahrscheinlich erscheinen.

#### IV.3.2 Bronzen

Bronzen sind, solange es sich um Kleinkunst handelt, den Terrakotten eng verwandt. Auch sie kennen die Vorzüge des inoffiziellen, für den privaten Gebrauch bestimmten Objektes, das in Bezug auf Themenwahl und Darstellungsweise von grösserer Flexibilität und Freiheit war, als die Gross- oder Reliefplastik. Der im Vergleich höhere Preis des Materials und das aufwendigere Herstellungsverfahren machten aus den Bronzefiguren aber Objekte von deutlich höherem Wert und damit verbunden grösserer Seltenheit. Eine Massenproduktion wie für die Terrakotten ist für die Bronzen nicht vor auszusetzen.<sup>1096</sup> Die Produktion von Bronzestatuetten erreichte in geometrischer und archaischer Zeit in verschiedenen Zentren Griechenlands einen ersten Höhepunkt, reduzierte sich aber

<sup>1091</sup> Bergman 1974, 97–99. 102 f. Zum ‚simplifizierenden Synkretismus‘ des römischen Ägypten siehe Dunand 1975, 161 f. 171.

<sup>1092</sup> Von Gonzenbach 1995, 71. 80.

<sup>1093</sup> Von Gonzenbach 1995, 71, zur Tonqualität 176.

<sup>1094</sup> Von Gonzenbach 1995, 384–86. 399 f. 405.

<sup>1095</sup> Von Gonzenbach 1995, 410–414 beschreibt diesen Vorgang anhand der mittelgallischen Terrakotten.

<sup>1096</sup> Thomas 1992, 153.



in der von Athen dominierten Klassik stark, um dann in hellenistischer Zeit – parallel zu den Terrakotten – aufgrund steigender Beliebtheit wieder in grosser Zahl und an verschiedenen Orten im Mittelmeerraum produziert zu werden.<sup>1097</sup> Römische Bronzen sind ihren hellenistischen Vorgängern verpflichtet; Eigenschöpfungen sind vor allem anhand der Motive erkennbar. Was letztere betrifft, finden sich viele Parallelen zu den Figuren aus Ton. Die bereits mehrfach angesprochenen Grotesken, namentlich die pathologisch deformierten Krüppelfiguren, waren in Bronze genau so geläufig wie in Terrakotta. Gleiches gilt für die im Zusammenhang mit **C.2.1** und **C.2.2** besprochenen Festteilnehmer. Bestimmte Typen wurden in beiden Materialien hergestellt oder beeinflussten die Entstehung neuer Varianten der benachbarten Gattung.<sup>1098</sup>

**A.2.1** wurde in Rom gekauft und schon im 18. Jahrhundert dem französischen König übergeben. **C.1.3** stammt aus dem grossen und reich ausgestatteten Haus des M. Fabius Rufus in Pompeji, wo das Stück in einem Säulenhof gefunden wurde. Die genaue Herkunft von **C.2.2** ist unbekannt. Als Typus ist er allerdings unzweifelhaft mit den graeco-römischen Terrakotten Ägyptens in Verbindung zu bringen, wie die Merkmale Korb und Gefäss, aber auch Haarlocke zeigen.

#### IV.3.3 Lampen

Wie bereits hinsichtlich der Chronologie ausgeführt, stammen wohl alle drei der hier besprochenen Lampen aus dem römischen Kaiserreich. **A.1.4** kam 1895 in den Besitz des Louvre, wo man eine Herkunft aus Ägypten vermutet. Winter notierte allerdings für dasselbe Stück: "Wahrscheinlich aus Unteritalien (1881 in Neapel im Kunsthandel erworben)."<sup>1099</sup> Aufgrund des Motivs ebenso wie der bereits erwähnten ähnlich konzipierten Lampen im British Museum erscheint eine Zuordnung in den Kreis der graeco-römischen Terrakotten Ägyptens naheliegend.

Der Fundort von **C.4** ist bekannt: Es handelt sich um den Kerameikos, genauer das Gebiet des Pompeion, wo sich nach dem Einfall der Heruler um 270 n. Chr. eine neue Töpferproduktion etablierte und über dem zerstörten Gebäude mehrere Öfen errichtet wurden.<sup>1100</sup> Die Produktion von Bildlampen fand im römischen Reich zunehmend in lokalen Werkstätten statt. Der Typus der Lampe mit einfacher Rundschnauze wurde, wie das Beispiel von **C.4** zeigt, auch in den Provinzen hergestellt. **D.2.1**, die zum selben Typus gehört und unbekannter Herkunft ist, kann also durch ihre Form nicht genauer lokalisiert werden.<sup>1101</sup> Das Motiv allein gibt ebenfalls keinen eindeutigen Hinweis, auch wenn die Wahl des Sujets örtlichen Vorlieben unterworfen war.<sup>1102</sup> Bruneau erwähnt fünf identische

---

<sup>1097</sup> Thomas 1992, 154–158.

<sup>1098</sup> Schmidt 1997, 25–27. Oft waren die Bronzestatuetten die Vorbilder, die von den Koroplasten übernommen und weiterentwickelt wurden.

<sup>1099</sup> Winter 1903, 411.

<sup>1100</sup> Böttger 2002, 18.

<sup>1101</sup> Allerdings scheint die Form in der Provinz *Africa proconsularis* eine besondere Beliebtheit genossen zu haben, siehe Bailey 1988, 179 f.

<sup>1102</sup> Menzel 1969, 8; Böttger 2002, 37. 48 f.

Lampen mit einem ähnlichen, allerdings weniger eindeutigen Bild, die ins 1.–2. Jh. n. Chr. datieren. Von dreien ist die Herkunft bekannt; zwei Exemplare stammen aus Delos und eines aus Korinth.<sup>1103</sup>

#### IV.3.4 Malerei/Graffiti

Die motivische Wand- und Tafelmalerei war in den verschiedensten Kulturen rund ums Mittelmeer weit verbreitet. Da die fragile Natur diese Bilder ein längeres Bestehen in der Regel verunmöglicht, ist nur ein Bruchteil dieser Kunst erhalten. Die meisten der auf uns gekommenen Beispiele stammen, wie **D.2.2**, aus Italien. Pompeji, der Herkunftsort von **D.2.2**, war von Anfang an ein wichtiger Referenzpunkt für die Entwicklung der römischen Wandmalerei. Das betreffende Haus befand sich in Regio VI, ein genauerer Standort ist nicht mehr zu eruieren.<sup>1104</sup>

Die einfache Entstehungsweise und ihre Natur als unmittelbares, jedem zur Verfügung stehendes Ausdrucksmittel machten aus den Graffiti schon in der Antike ein omnipräsentes urbanes Phänomen. Ihre Verbreitung erstreckte sich auf alle grossen Städte des Mittelmeerraumes, wobei Rom zusammen mit Pompeji eine besonders reiche Quelle darstellt.<sup>1105</sup> Der ursprüngliche Anbringungsort von **D.1**, dem hier besprochenen Graffito, ist mit dem Raum 7 des Pädagogium auf dem Palatin in Rom bekannt und dokumentiert.<sup>1106</sup>

#### IV.3.3 Zusammenfassung

Dem zeitlichen Schwerpunkt der hellenistischen und römischen Epoche entspricht auf der Ebene der Herkunft die Region Ägypten. 15 der 28 Tierkarikaturen stammen sehr wahrscheinlich aus dieser Gegend, was angesichts des bereits mehrfach erwähnten, für Innovation und Formenvielfalt besonders fruchtbaren Klimas nicht erstaunlich ist. Griechenland und Rom bzw. Pompeji sind mit 5 bzw. 4 Beispielen deutlich schwächer vertreten, 2 Stücke stammen aus Mitteleuropa und von zweien ist die Herkunft unbekannt. Die Ägypten zugewiesenen Objekte sind überwiegend Terrakottafiguren; einzige Ausnahmen sind **C.2.2**, die bronzene Figur mit dem Hundekopf und **A.1.4**, die Lampe mit der Schulkasse. Die Beispiele aus den anderen Gattungen verteilen sich auf Italien, von wo zwei Bronzen (**A.2.1**, **C.1.3**), die Wandmalerei (**D.2.2**) und das Graffito (**D.1**) stammen, und auf Griechenland mit den Terrakotten **B.3.2-3** und **A.2.3** (mutmasslich Sizilien) sowie der Lampe **C.4**. Bei den zwei Objekten aus Mitteleuropa handelt es sich ebenfalls um Terrakottafiguren; jene unbekannter Herkunft sind die Terrakotte **B.2** und die Lampe **D.2.1**.

Trotz der geringen Anzahl Objekte hat die geographische Verteilung der Terrakottafiguren in Verbindung mit ihrer Datierung meiner Meinung nach eine – wenn auch beschränkt – repräsentative Aussagekraft für die Entstehung und Verbreitung der Tierkarikaturen. Die beiden frühesten Beispiele,

---

<sup>1103</sup> Bruneau 1962, 205 f. Leibundgut zieht die Interpretation des Motivs aufgrund eines Exemplars aus Augst zu Recht in Zweifel, siehe Leibundgut 1977, 175 Taf. 45.

<sup>1104</sup> Vgl. De Vos 1991, 114.

<sup>1105</sup> Bekannt sind ausserdem Beispiele aus Athen, Ephesos, Aphrodisias und anderen Städten. Baird – Taylor sehen Graffiti zudem nicht auf den städtischen Kontext begrenzt: Baird – Taylor 2011, 16.

<sup>1106</sup> Solin – Itkonen-Kaila 1966, 40 f.

die zwei Affen mit dem Mörser, **B.3.2-3**, stammen vom griechischen Festland und können als Vertreter der Terrakottaproduktion des klassischen Griechenland gesehen werden, die bis ins 4. Jahrhunderts sehr einflussreich war. Auch **B.2**, die Amme, und **A.2.3**, die beiden Vogelmenschen, dürften sich in diese Tradition einreihen, auch wenn ihre genaue Herkunft unbekannt bleibt. Die grosse Gruppe der graeco-römischen Terrakotten aus Ägypten spiegelt dann den neu entstandenen Formenreichtum dieser Zeit, der sich geographisch – der politischen Lage entsprechend – über Griechenland hinaus auf den ganzen Mittelmeerraum erstreckte. Schliesslich gelangten in der römischen Kaiserzeit die Terrakottafiguren auch in den Norden und brachten dort ein vergleichbares Repertoire hervor. Die übrigen Beispiele der anderen Gattungen fügen sich zeitlich und örtlich in diese Bewegung ein. Mit dem spätesten hier besprochenen Objekt, der Lampe **C.4** vom Kerameikos aus dem 3. Jh. n. Chr., schliesst sich zudem der Kreis zu Griechenland, das nunmehr als römische Provinz fungierte.

Lässt sich daraus schliessen, dass auch die Idee der Tierkarikatur diesen Weg genommen hat und als Phänomen von Griechenland über Ägypten und andere hellenistische Zentren nach Rom und Mitteleuropa gewandert ist? Die Tatsache, dass zu **A.2.2**, dem hockenden Affen im Mantel aus Frankreich, ein sehr ähnliches Beispiel aus dem Fayum existiert,<sup>1107</sup> scheint mir dafür zu sprechen. Es zeigt, dass ein Tier in einer Region nicht heimisch sein musste, um als verzerrendes ikonographisches Instrument Verwendung zu finden, sondern dass es in dieser Funktion überliefert wurde. Bemerkenswert ist auch das Beispiel des Hahnmanns (**A.3.1**) aus dem Tessin, von dem ein Kopf desselben Typus, aber aus Bronze, in Unterägypten gefunden wurde. Nicht nur geographische, sondern auch Materialgrenzen konnten also innerhalb eines Typus überschritten werden.

#### IV.4 Verwendung und Funktion

Die Funktion der Tierkarikaturen erschliesst sich aus ihrer Natur als Groteske, als die sie aufgrund ihrer formalen Verzerrung zu sehen ist.<sup>1108</sup> Dabei ist meiner Meinung nach der apotropäisch-glückbringende Aspekt wesentlich, der sich aus der hässlichen Gestalt ergibt. Er bestimmte auch die Verwendung der Figuren in ihrem jeweiligen sepulkralen, kultischen oder häuslichen Umfeld. Auf den sich auf einer zweiten Ebene in speziellem Mass für die Tierkarikaturen ergebenden Aspekt der sozialen Differenzierung nimmt Kapitel V. Bezug.

##### IV.4.1 Terrakotten

Für die Terrakotten ergeben sich aus ihren Fundorten drei Verwendungsbereiche: Tempel oder Heiligtümer, Gräber und Wohnhäuser. Funde aus Nekropolen sind zahlenmässig am häufigsten und

---

<sup>1107</sup> Perdrizet 1921, 145 Nr. 391 Taf. 53.

<sup>1108</sup> Siehe oben III.2.3.1.

am besten erhalten, was eng mit der Fundlage zusammenhängt.<sup>1109</sup> Votivterrakotten kennen wir in grosser Zahl etwa aus Tarent<sup>1110</sup>, Morgantina<sup>1111</sup> und Naukratis<sup>1112</sup>. Die Auswertung der Funde von Städten wie Priene, Karanis oder Alesia hat aber gezeigt, dass Terrakotten auch im Wohnbereich sehr verbreitet waren.<sup>1113</sup> Letzteres war seit hellenistischer Zeit in steigendem Mass der Fall, wo eine grössere Typenvielfalt zu beobachten ist, die nicht mehr nur zu Votivzwecken diente.

Der Grund für die grosse Präsenz von Terrakotten innerhalb der Grotesken und damit der Tierkarikaturen liegt nicht nur in ihrer besonderen Eignung für nicht kanonische Darstellungsformen, sondern hat wohl auch mit der damit verbundenen Verwendung zu tun. Bei vielen der graeco-römischen Groteskenfiguren findet sich auf der Rückseite eine Öse, die darauf hinweist, dass die Figuren als Amulette getragen oder aufgehängt worden waren.<sup>1114</sup> Die Beliebtheit solcher Objekte beschränkte sich aber nicht auf Ägypten, sondern war im ganzen Mittelmeerraum verbreitet und hing wesentlich mit der für derartige Massnahmen besonders empfänglichen Stimmung der hellenistischen Epoche zusammen.<sup>1115</sup> Die Schutzfunktion ergab sich wohl aus dem Kontrast, der zwischen dem Träger und der Figur bestand. Der normale, gesunde Mensch sah den kranken, deformierten oder aus der Norm gefallenen als minderwertiges Gegenbild, auf das er einerseits mit einer gewissen Abwehr reagierte, das andererseits aber durch seine Nähe zum Abnormen auch einen Schutz vor allem Dämonischen bieten konnte. In der *Vita Äsopi* lesen wir, dass die übrigen Sklaven, als sie den missgestalteten Äsop zum ersten Mal sahen, meinten, er sei von ihrem Meister als *baskanion* gekauft worden.<sup>1116</sup> Zum *baskanion*, dem ‚Zauber‘,<sup>1117</sup> und seiner Wirkung schreibt Pollux, dass man mit diesem Begriff lächerliche Figürchen bezeichnete, die von den Schmieden hergestellt wurden und zur

---

<sup>1109</sup> Dies gilt vor allem für hellenistische Terrakotten; einzig in Ägypten stammt die Mehrheit aus Wohnhäusern, siehe Boutantin 2014, 97 f. Leider sind grosse Nekropolen wie Tanagra, Myrina, aber auch Sciatbi und Hadra in Alexandria trotz ihres reichen Befundes gar nicht oder nur schlecht dokumentiert, siehe Rumscheid 1999, 1002 f.; Graepler 1997, 16 f. Die von Graepler untersuchten Grabterrakotten von Tarent hingegen summieren sich auf 800 (von rund 2700 Beigaben aus 197 Gräbern), vgl. Graepler 1997, 10 f.; Rumscheid 1999, 1011. Aus dem Kerameikos von Athen sind etwa 620 Figuren bekannt, die sich zeitlich aber von spätmykenischer bis in die römische Kaiserzeit (mit einem Schwerpunkt vom 6.–3. Jh. v. Chr.) erstrecken, siehe Vierneisel-Schlörb 1997, XI; Rumscheid 1999, 1026. Rumscheid 1999, 1044 schreibt dazu: „Im Vergleich der drei Nekropolen in Myrina, Tarent und Athen zeigt sich, dass der Brauch, Terrakotta-Figuren als Beigaben ins Grab zu legen, zuerst im Kerameikos in Athen anzutreffen ist. Dort sind solche Beigaben schon seit proto-geometrischer Zeit nachzuweisen, wenn auch die Tradition bis in die zweite Hälfte des 6. Jhs. hinein nur ein dünner Strang zu sein scheint. Von da an bis ins beginnende 4. Jh. gibt es im Kerameikos zahlreiche Gräber mit Tonfiguren, danach nur noch ausnahmsweise. In tarentinischen Gräbern begegnen figürliche Beigaben dagegen erst mit dem allgemeinen Wiedereinsetzen der Beigabensitte frühestens im zweiten Viertel des 4. Jhs. ... Anders als in Athen finden sich in tarentinischen Gräbern Terrakotten dann jedoch durchgehend vom 4. Jh. bis in augusteische Zeit.“

<sup>1110</sup> Graepler 1997, 15.

<sup>1111</sup> Bell 1981, 81–98. Zu den Terrakottaafunden aus verschiedenen Heiligtümern siehe Rumscheid 2006, 131–142.

<sup>1112</sup> Gardner 1888, 55–59.

<sup>1113</sup> Vgl. Rumscheid 2006, 76–123 zu verschiedenen städtischen Befunden rund ums Mittelmeer sowie Allen 1985, 241 f. zu Karanis und Rabeisen – Vertet 1986, 54–57 zu Alesia. In den Wohngebieten von Naukratis wurden fast 400 Terrakotten gefunden, siehe Gutch 1898/99, 67. Zu den absoluten Zahlen von Pompeji, Karanis, Priene und Alesia siehe Kap. I.1.3.

<sup>1114</sup> Fischer 1994, 63; Himmelmann 1983, 41; Giuliani 1987, 704.

<sup>1115</sup> Schmidt 1997, 32 f. sieht einen wichtigen Impuls dazu aus Griechenland kommend.

<sup>1116</sup> Vita Aesopi 3, 12, 2.

<sup>1117</sup> Zur magischen Natur des Amuletts siehe Nilsson 1941, 185.

Abwehr des Neides dienten.<sup>1118</sup> Diese Figuren, so überliefert wiederum Phrynichos, hängten die Handwerker auch selber in ihren Werkstätten auf, um ihre Arbeit zu schützen.<sup>1119</sup> Die mit diesen drei Quellen vorliegende Verwendung des Wortes *baskanion* macht deutlich, dass sowohl einem lebendigen, physisch aus der Norm fallenden Menschen als auch den dergestalt fabrizierten Objekten ein Zauber innewohnte – zwischen ‚natürlicher‘ und künstlich hergestellter Deformierung wurde offenbar kein Unterschied gemacht. Es liegt also nahe anzunehmen, dass den umgehängten Amuletten genau wie den aufgehängten oder aufgestellten *baskania* eine solche Wirkung zugeschrieben wurde. Der gleiche Effekt lässt sich bei den *gelotopoioi* beobachten: Die These Giulianis besagt, dass Bettler und andere Randständige an den Festen der Reichen als Spassmacher auftraten, die Gesellschaft mit Tänzen unterhielten und allgemein mit ihrer Präsenz das Prestige einer Veranstaltung steigerten.<sup>1120</sup> Die Bedeutung der realen Personen ging dann auf die Ton- oder Bronzefiguren über – die auch für weniger Begüterte erschwinglich waren – und verlieh ihnen die entsprechende Funktion. Diese wandelte sich vom apotropäischen *baskanion* zum Glücksbringer und Zeichen des (erhofften) Reichtums, wobei der übelabwehrende Aspekt nicht ganz verloren ging: „Der unmittelbare Zusammenhang von eigenem Lebensgenuss und Blick auf diese lebend oder in Statuettenform anwesenden Gestalten steigerte offenbar das Vergnügen im Sinne des *carpe diem*, ‚geniesse das Heute, wer weiss, was morgen ist‘. Damit hängt auch zusammen, dass man den Krüppeln Unheil abwehrende Kräfte zuschrieb und die Statuetten deshalb als apotropäische Gegenstände benutzen konnte.“<sup>1121</sup> Mit dieser Funktion einher geht der Gebrauch im Wohnbereich. In ihrer Eigenschaft als glückbringende Symbole von Wohlstand und Überfluss, die auch optisch einen unmittelbaren Zusammenhang zu den Festen und Gelagen der Oberschicht herstellten, ist als Aufbewahrungsort an die entsprechenden Räumlichkeiten, also *andrones* und *triclinia*, zu denken.<sup>1122</sup> Gleichzeitig scheint es plausibel, dass sich die Bedeutung der Statuetten von ihrem ursprünglichen Kontext löste und sowohl in Form anderer verzerrter Figuren als auch in anderen Räumen als Glücksbringer Verwendung fand.<sup>1123</sup> Genau so verhielt es sich wohl mit den *baskania*, die überall dort aufgehängt werden konnten, wo ihre Schutzfunktion gefragt war.<sup>1124</sup>

<sup>1118</sup> Poll. 7, 108.

<sup>1119</sup> Phryn. 68 (Rutherford).

<sup>1120</sup> Giuliani 1987, 716–718. Siehe auch III.1.3.

<sup>1121</sup> Zanker 1989, 64 f.

<sup>1122</sup> Hierzu noch einmal Zanker 1989, 62–64: „Einigermassen gesichert ist die Funktion der Bronze- und Terrakottastatuetten von Krüppeln und Bettlern. Sie wurden in den Häusern aufbewahrt und dienten, wie die Komödienfiguren, der Erheiterung. Besonders die als Tischaufsätze verwendeten Statuetten waren bei Mahl und Gelage intensiver Betrachtung ausgesetzt. Sie erinnerten an die armseligen Gestalten, die sich bei den Festen der Reichen versammelten und durch ihre komischen Tänze und Gaukeleien, vor allem durch ihre verwachsenen Körper, die auf die ‚Normalen‘ einen unwiderstehlichen Lachreiz ausübten, zu unterhalten und auf diese Weise etwas zum Essen zu ergattern versuchten.“ Die archäologischen Befunde können die Aufstellung in Gelageräumen allerdings nicht rückhaltlos bestätigen. Dennoch ist für einige der in Priene gefundenen Grotesken eine derartiges Szenario denkbar, vgl. Rumscheid 2006, 301. 349.

<sup>1123</sup> Neben den rein pathologischen oder physiognomischen Kennzeichen galten vor allem der Buckel und der übergrosse Phallus als unheilabwehrend bzw. glückbringend und wurden daher häufig zur Stilisierung einer Groteske verwendet, vgl. Wace 1903/04, 109 f.; Nilsson 1941, 108–110.

<sup>1124</sup> Von den 264 aus den Grabungen von Pompeji stammenden und dokumentierten Terrakotten sind zwei Grotesken, von einer davon ist der genaue Fundort, ein Wohnhaus, bekannt. Es handelt sich um den bekränzten

Dementsprechend naheliegend ist auch die Verwendung in häuslichen Kultschreinen, die in griechischen und römischen Häusern zur Ausstattung der Wohnräume gehörten.<sup>1125</sup> Zwar wurden hier in erster Linie Götterstatuetten und Kultfiguren geweiht, aber es sind auch Beispiele von Grotesken belegt, die Bestandteil dieser Kultorte waren. Ein bezeichnendes Beispiel ist ein Schrein im Eingang eines Hauses in Kolophon, in dem sich unter anderem „eine groteske, anthropomorphe Sitzfigur“<sup>1126</sup> fand – die übelabwehrende Wirkung ist hier, an der Schwelle vom Drinnen zum Draussen, besonders offensichtlich. Im Einzelfall ist die konkrete Funktion, selbst wenn der Wohnbereich als Fundort feststeht, nie mit abschliessender Sicherheit festzulegen, da die apotropäische und glückbringende Bedeutung eine Vielzahl von Verwendungen zulässt. Bei sehr qualitätvollen Stücken kam ausserdem der repräsentative Aspekt hinzu, der in Haushalten mit reicher Innenausstattung parallel zu den Wandmalereien und Mosaiken an Bedeutung gewann.<sup>1127</sup>

Die Schutzfunktion der grotesken Terrakotten war, so ist anzunehmen, auch bei ihrer Verwendung im Grab von Bedeutung. Trotz der vergleichsweise grossen Anzahl von Terrakottafiguren, die aus Gräbern stammen, waren sie im Vergleich zu anderen Objekten keine sehr häufigen Grabbeigaben. Wie Graepler am Beispiel von Tarent gezeigt hat, weist nur ein kleiner Anteil Gräber Tonstatuetten auf, nämlich maximal 5%.<sup>1128</sup> Ausserdem wurde deutlich, dass die Mehrheit der Bestattungen mit Terrakotten aufgrund der übrigen Beigaben zum einen als weiblich zu identifizieren sind und zum anderen zu fast 60% Kindergräber waren.<sup>1129</sup> Was die wenigen unter den Tarentiner Terrakotten gefundenen Grotesken betrifft, befanden sie sich zusammen mit Schauspielerfiguren in einem männlichen Kindergrab.<sup>1130</sup> Die Verbindung mit Komödiendarstellern ist auch aus anderen Grabbefunden bekannt. Himmelmann erwähnt ein Grab des 4. Jh. v. Chr. in Delphi, in dem neben typischen Beigaben für junge Mädchen eine grotesken Frauenfigur sowie eine Heraklesstatuette der attischen Komödie zutage kamen. In einem Mädchengrab aus dem 5. Jh. v. Chr. vom Kerameikos fand

---

und mit einem Hut (in dessen Spitze der Autor ein Phallussymbol sehen will) bekleideten Kopf eines Alten. Insgesamt wurden 44 Statuetten nachweislich in den Häusern und Ladenlokalen gefunden. D'Ambrosio – Borriello 1990, 81 Nr. 210 Taf. 33, zu den statistischen Daten ebenda 104. 107. Unter den 334 in Alesia gefundenen Terrakotten sind fünf Grotesken (davon eine Tierkarikatur), von denen mindestens vier in Wohngebieten zum Vorschein kamen. Allerdings waren die Befunde zum Teil durch bauliche Eingriffe der Merowingerzeit gestört, siehe Rabeisen – Vertet 1986, 54. 154 f. 179.

<sup>1125</sup> Rumscheid 2006, 126 f.; Laforge 2009, 19–25; von Gonzenbach 1995, 421. Die Mehrheit der in den Häusern des graeco-römischen Ägypten ausgegrabenen Terrakotten bestand aus Harpokrates-Statuetten; an zweiter Stelle stehen verschiedene Tierfiguren, siehe Nachtergaele 1985, 235 f. Etwas andere thematische Schwerpunkte sieht Boutantin 2014, 114–120. Als Weihgaben in Heiligtümern sind groteske Figuren weniger häufig, siehe Himmelmann 1994, 90 und Rumscheid 2006, 301, aber auch Kaufmann 1915, 37.

<sup>1126</sup> Rumscheid 2006, 129, ebenda 126: „Bei aller Vielfältigkeit entspringt der häusliche Kult stets dem Bedürfnis der Bewohner nach Schutz vor realen und eingebildeten Gefahren, nach reichlicher Versorgung mit allen nötigen Dingen und dem erfolgreichen Weiterbestehen der Familie.“ Vgl. auch Faraone 1992, 8.

<sup>1127</sup> Rumscheid 2006, 347–350. Zur Diskussion der Frage in der Forschung, wie weit Terrakotten in Wohnhäusern als reine Dekorationsgegenstände Verwendung fanden, siehe ebenda 27–30.

<sup>1128</sup> Graepler 1997, 238. Die Prozentzahl, die tendenziell wohl noch tiefer ist, wurde aus 10'000 untersuchten Gräbern des 4.–1. Jh. v. Chr. gewonnen. Ähnlich kleine Anteile ergeben sich auch aus anderen Fundkontexten, siehe ebenda Anm. 300.

<sup>1129</sup> Graepler 1997, 238. Allgemein zur Frage der altersspezifischen Beigabe siehe Rumscheid 1999, 1045.

<sup>1130</sup> Graepler 1997, 242.

sich ebenfalls schon eine ‚Dummopf‘-Groteske als Beigabe, aber ohne Schauspielerfigur<sup>1131</sup> – letztere kamen bekanntlich erst im 4. Jh. v. Chr. auf und vergesellschafteten sich von da an häufig mit den Grotesken im Grab. Auch Tierfiguren wurden nicht selten kombiniert mit deformierten Gestalten der Bestattung beigegeben. Ein Grab in Colchester aus dem 1. Jh. n. Chr. barg eine ganze Reihe von grotesken Figuren, darunter eine Heraklesfigur und mehrere *togati*, stehend, sitzend und liegend, mit verzerrten Köpfen. Daneben fanden sich auch verschiedene Gefäße in Tierform.<sup>1132</sup> Vom Kerameikos sind neben verschiedenen einzelnen Tierstatuetten als Beigaben auch Grabbefunde von Tieren in Kombination mit Silenen bekannt.<sup>1133</sup> Tiere wie Schauspielerfiguren können als ein Indiz für Kindergräber gesehen werden, die folglich auch als bevorzugte Stätte für groteske Figuren anzusehen sind. Die Frage nach den Gründen für diese Tendenz hat zu den verschiedensten Überlegungen geführt. Sowohl bei den Tieren wie bei den Grotesken erscheint der Gedanke an eine primäre Schutzfunktion naheliegend.<sup>1134</sup> Daneben wurde wiederholt auch der Gedanke an Spielzeug oder Mittel zur Unterhaltung geäußert, das man den verstorbenen Kindern ins Jenseits mitgab.<sup>1135</sup> Diese Hypothese setzt einen Totenglauben voraus, der mit dem Fortbestehen der verstorbenen Person und ihren Gewohnheiten im Jenseits rechnet. Gerade am Beispiel der jungen Mädchen, bei denen sich häufig die Insignien der noch nicht vollzogenen Hochzeit und künftigen Mutterschaft finden, erscheint diese Schlussfolgerung sinnvoll.<sup>1136</sup> Denkbar wäre aber auch, dass all diese Beigaben an Rituale geknüpft waren, die bei der Bestattung vollzogen wurden und die im Sinne einer gesellschaftlichen Identitätsstiftung gesehen werden müssen.<sup>1137</sup> Da ein früher Tod auch in der Antike als nicht im Sinne der natürlichen Ordnung galt, ist es nicht überraschend, dass gerade in Kindergräbern oder bei Bestattungen sehr junger Erwachsener groteske Terrakotten zu finden sind. Ihre apotropäische Wirkung, verbunden mit der „magischen Grundlage der Komik“<sup>1138</sup>, war hier wohl besonders gefragt.

<sup>1131</sup> Himmelmann 1994, 103–107. Zu einem Kinder- und einem Erwachsenengrab mit Grotesken in Myrina vgl. Rumscheid, 2006, 176. 301. Sehr gut deutlich wird die Vereinigung von Grotesken, Schauspielerfiguren, Tieren und kultischen Statuetten als Grabbeigaben anhand des Grabes Nr. 4 von Bolschaja Blisniza auf der Halbinsel Taman, datiert ins 4. Jh. v. Chr., siehe Peredolskaja 1964, Taf. 1.

<sup>1132</sup> Von Gonzenbach 1986, 63–65 Taf. 38 f. Zur ihrer Meinung nach fragwürdigen Deutung als Kindergrab vgl. ebenda 419 f., wo auch die Gefahr des Zirkelschlusses in der Deutung der Grabbefunde angesprochen wird. Entgegen der Meinung der Autorin scheinen mir die anthropologischen Indizien zu diesem Thema aber durchaus aussagekräftig, wie beispielsweise die Ausführungen von Martin-Kilcher 2000, 63 zeigen.

<sup>1133</sup> Vierneisel-Schlörb 1997, 165.

<sup>1134</sup> Siehe z. B. von Gonzenbach 1995, 185. 187. Vierneisel-Schlörb 1997, 164: „Ausgewählt wurden vor allem Tiere, die man sich entweder mit der Unterwelt oder mit solchen Göttern in Verbindung stehend denken konnte, an die besondere Vorstellungen vom Gedeihen des jungen Menschenkindes oder Heil des frühverstorbenen geknüpft waren.“

<sup>1135</sup> Graepler 1997, 153; Zweifel äußert Boutantin 2014, 129 f. Hier sind auch die Puppenfiguren zu erwähnen, die als Bestandteil des ‚maiden kit‘ der Grabbeigaben definiert werden, vgl. Dasen 2010, 26. Dazu auch Töpperwein 1976, 56 f. und Dörig 1958, 41. Himmelmann 1994, 114–116 vertritt die Ansicht, dass die Grotesken an Märchenfiguren aus Kindergeschichten erinnern sollten, deren Komik für Kinder, aber auch für Erwachsene eine magische Wirkung hatte; ähnlich Schwarzmeier 2006, 66 f. Für die Tierstatuetten aus den Kindergräbern des Kerameikos kann nachgewiesen werden, dass sie erst für den Gebrauch als Grabbeigaben hergestellt wurden und nicht schon zu Lebzeiten des Kindes als dessen Spielzeug dienten, siehe Vierneisel-Schlörb 1997, 166. Ein weiterer Aspekt findet sich bei Mrogenda 1996, 152 f.

<sup>1136</sup> Dasen 2010, 27–30.

<sup>1137</sup> Graepler 1997, 156. 231 f.

<sup>1138</sup> Himmelmann 1994, 120. Mehr zu diesem Thema siehe unten IV.4.5.

Für die hier besprochenen Tierkarikaturen ergibt sich aufgrund ihrer Funktion als Groteske also eine vergleichbare Verwendung: Zwei der hier behandelten Beispiele stammen aus Gräbern; zum einen die Affenbüste **C.3.2**, deren Herkunft mit Hadra angegeben wird, und der Hahnmann **A.3.1**, der in einer Nekropole am Lago Maggiore gefunden wurde. Da der genaue Befund unklar ist, kann zur Art des Grabes aber keine Aussage gemacht werden. Die für **C.3.2** vorgeschlagene Rekonstruktion als Puppe, die vielleicht einmal das Spielzeug eines Kindes war, würde in diesem Kontext eine weitere Bestätigung finden. Für die Ammenfigur, **B.2**, ist ebenfalls eine solche Verwendung denkbar, wie die Fundorte von Statuen des selben Typus in unverzerrter Form zeigen: „Die wenigen Beispiele mit bekanntem Fundkontext bestätigen, dass die Terrakottastatuetten von Ammen mit Kindern eine Art allgemeiner Kourotropfosfunktion gehabt haben dürften, also den Wunsch nach Schutz der Kinder symbolisierten. Sie konnten in diesem Zusammenhang im privaten Bereich aufgestellt, als Votive in Heiligtümer geweiht und als Grabbeigaben in Kindergräber mitgegeben werden.“<sup>1139</sup> Die durch das Tiergesicht verzerrte Ammenfigur **B.2** verfügte mit ihrem grotesken Aspekt über eine gesteigerte Schutzfunktion und eignete sich deshalb besonders gut für eine Verwendung im Grab oder in einem Hausschrein.

Ein weiterer Hinweis auf die apotropäische Natur der Tierkarikaturen ist der Mantel, den die Beispiele **A.1.2** und **A.1.3** sowie **A.2.2** und **A.2.2** tragen. Vor allem letztere, die ansonsten über kein menschliches Attribut verfügen, sind wohl auch als Träger der dämonischen Kräfte zu sehen, die man mit dem *cucullus* gerade in den nördlichen Provinzen verband.<sup>1140</sup> Ein explizit schützendes Symbol trägt auch eine Tierkarikatur, die nicht in die hier besprochenen Beispiele aufgenommen wurde: Ein mit einem Mantel bekleideter aufrecht stehender Esel in Berlin ist mit dem Udjat-Auge auf dem Kopf dargestellt. (**Abb. 99**) Philipp vermutet, dass die Figur in den Kreis der karikierten Lehrer- und Gelehrtenfiguren – hier beschrieben anhand der Beispiele **A.1.1** und **A.1.4** – gehört.<sup>1141</sup> Das Udjat-Auge, das aus Ägypten von zahlreichen Amuletten bekannt ist, hatte als wieder heil gewordenen Auge des Horus eine ausgeprägte Schutzfunktion.<sup>1142</sup>

Von den hier behandelten Figuren weisen drei eine Aufhängevorrichtung auf und waren also aufgehängt bzw. um den Hals getragen worden. Es sind dies **A.1.1**, der Esel mit der Schriftrulle, **B.3.1**, der Affe mit dem Mörser und **D.3**, der Opfernde. Aufgrund ihrer Grösse ist zu vermuten, dass sie als *baskanion* im weiteren Sinn und nicht als Amulett verwendet worden waren.

Wie diese Beispiele zeigen, ist die apotropäische Funktion auch der Terrakotten in Form von Tierkarikaturen nicht von der Hand zu weisen. Der Effekt des Lächerlich-Hässlichen brachte in Gestalt dieser Figuren Glück und Schutz an jenen Orten, wo sie am Nötigsten gebraucht wurden.

<sup>1139</sup> Schulze 1998, 55. Zu Beispielen von Funden in Gräbern siehe ebenda 54 und Graepler 1997, 242.

<sup>1140</sup> Siehe oben zu **A.2.2** und **A.2.3**.

<sup>1141</sup> Berlin (Ägyptisches Museum X 668). Philipp 1972, 22 Abb. 13. 14 b.

<sup>1142</sup> LÄ 6, 1986, 824 s. v. Udjatauge (C. Müller-Winkler).



#### IV.4.2 Bronzen

Bronzestatuetten sind auch in ihrer Funktion den Terrakotten eng verwandt. Auch sie sind primär Weihgeschenke und Kultbilder oder Grabbeigaben, wobei die Mehrheit von ihnen, anders als bei den Terrakotten, als Votive in Heiligtümern gefunden wurde. Der Gebrauch im Wohnbereich tritt vor allem ab hellenistischer Zeit auf. Figuren, die eine physische oder physiognomische Abnormität zeigen, sind wie die entsprechenden Terrakotten in den Kontext der schützenden und glückbringenden *baskania* innerhalb des Hauses einzuordnen.<sup>1143</sup> Im Zusammenhang damit ist eine in Bezug auf die Bronzen besondere Ausprägung zu erwähnen: Die Verwendung als Teil eines Gerätes. Es scheint, als ob gerade groteske Figuren dafür als besonders geeignet betrachtet wurden. Die als Vergleichsbeispiel von **A.1.1** erwähnte Bronzestatuetten in Zürich, die eine karikierte Gelehrtenfigur mit Diptychon zeigt, diente ursprünglich wahrscheinlich als Träger eines Thymiaterions.<sup>1144</sup> Auch Lampen waren beliebte Träger von grotesken Gestalten, wie **C.1.3**, der Affengladiator, der als Henkel einer Firmalampe diente, deutlich macht. Weitere Beispiele mit dem selben Motiv sind aus Calgiari bzw. Privatbesitz bekannt.<sup>1145</sup> Im Louvre befindet sich eine Bronzelampe, auf deren Deckel ein in einer Schriftrolle lesender Affe sitzt.<sup>1146</sup> Von den übrigen hier behandelten Tierkarikaturen aus Bronze wurde **C.2.2** als Messergriff verwendet. Die gleiche Funktion hatte offenbar eine mit einem Mantel bekleidete Affenfigur, die sich im Kunsthandel befindet.<sup>1147</sup>

Wie Nenova-Merdjanova am Beispiel von römischen Ölgefäßen aus Bronze aufzeigt, waren übelabwehrende Symbole in Form von lächerlichen Figuren an Geräten ein weit verbreitetes Mittel, um Neid in Form des ‚bösen Blickes‘ abzuwehren.<sup>1148</sup> Sie konnten überall dort eingesetzt werden, wo die Gefahr neidvoller Blicke oder sonstigen Unglücks bestand. Ähnliches muss auch für Tafelgeräte wie das Messer von **C.2.2** oder die Lampe von **C.1.3** gegolten haben, die vielleicht während eines reichhaltigen Gelages am Tisch benutzt wurden. Hier dürfte auch der bereits in Zusammenhang mit den Terrakotten erwähnte glückbringende Aspekt zum Tragen gekommen sein. Ein besonders eindrückliches Beispiel für den apotropäischen Gebrauch von grotesken Bronzefiguren ist auch das als Vergleichsbeispiel zu **A.3.1** erwähnte *tintinnabulum* aus dem British Museum, (**Abb. 57**) das einen ithyphallischen Hermes mit den Attributen eines Hahns zeigt. Zahlreiche weitere Beispiele<sup>1149</sup> bestätigen auch in diesem Fall die Funktion eines *baskanions*, das, wie die anderen Geräte, an den nötigen Stellen aufgehängt oder platziert wurde. Die übelabwehrende Wirkung äusserte sich also in gleicher Weise wie bei den Terrakotten. In diesem Zusammenhang ist es zudem interessant zu sehen,

---

<sup>1143</sup> Thomas 1992, 34. An dieser Stelle seien auch die zitierten Stellen zu den *baskania* in Erinnerung gerufen, in denen von Bronze-Werkstätten die Rede ist. Eine Verwendung in Hausschreinen ist zwar für Bronzestatuetten belegt, allerdings sind mir keine in dieser Art verwendeten Grotesken bekannt, vgl. Rumscheid 2006, 129.

<sup>1144</sup> Mango 2006, 34.

<sup>1145</sup> Franken 2010, 246 Abb. 1. Auch das unter den Terrakotten beschriebene Beispiel **C.1.1**, ebenfalls ein Gladiator, diente ursprünglich als Lampenhenkel.

<sup>1146</sup> Paris (Louvre Sb 3866), Datierung: 3. Jh. v. Chr. – 3. Jh. n. Chr. Herkunft: Susa.

<sup>1147</sup> Franken 2010, 247.

<sup>1148</sup> Nenova-Merdjanova 2000, 303. 312.

<sup>1149</sup> Zum Beispiel Conticello De Spagnolis – Carolis 1988, 72 f. Nr. 60 f. Taf. 1. 3.

dass Gerätefiguren offenbar von ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und als Grabbeigaben verwendet werden konnten.<sup>1150</sup>

#### IV.4.3 Lampen

Lampen sind Geräte und teilen sich mit den Terrakotten und Bronzen die örtliche Flexibilität, die es erlaubte, sie dort aufzustellen, wo sie – auch im übertragenen Sinn – von Nutzen waren. Durch den praktischen Aspekt ist ihre Funktion klar definiert: Lampen wurden in Innenräumen verwendet, die erhellt werden sollten. Ungeachtet dessen können auch sie in drei verschiedenen Bereichen nachgewiesen werden, dem Grab, dem Heiligtum und dem privaten oder öffentlichen Gebäude. Wie das Beispiel der Lampen aus Pergamon zeigt, sind sie als Grabbeigaben eher selten, vor allem in der für uns in Bezug auf die Lampen relevanten römischen Zeit. Etwas anders sieht es z. B. in Mainz aus, wo die Tonlampen mit der römischen Armee einwanderten und vor allem im Militärlager und als Grabbeigaben der Soldaten gefunden wurden.<sup>1151</sup> Was den Kult betrifft, ist die Verwendung in öffentlichen Heiligtümern ebenso belegt, wie in Hausschreinen. Sowohl im Grab als auch in der kultischen Verwendung ging die Funktion über das rein Praktische hinaus; die Lampen dienten als Votivgaben oder als Begleitobjekt des Verstorbenen.<sup>1152</sup> Die meisten römischen Lampen stammen aber aus Wohnhäusern, wo sie als Gebrauchsgegenstände dienten.<sup>1153</sup> Nicht alle Lampen waren wahrscheinlich für diese verschiedenen Funktionen gleichermassen geeignet. Die Frage, die hier interessiert, ist deshalb, ob das Bildmotiv einer Tonlampe aufgrund ihres Verwendungsortes ausgewählt wurde. Von einigen einschlägigen Motivgruppen wie den erotischen oder den mythologischen Lampen scheint es einleuchtend, dass sie im entsprechenden Umfeld benutzt wurden, dass also beispielsweise Votivlampen vor allem Bilder der entsprechenden Gottheit trugen. Deonna ist der Meinung, dass diverse Motive auf den Lampen eine bestimmte Wirkung für den wachen oder aber den schlafenden Menschen hatten, neben dessen Bett sie standen: Träume von Gladiatoren oder Phalloi galten als glückbringend, Lampen mit guten Wünschen wurden zum Neujahr verschenkt.<sup>1154</sup> Anderen Motiven, zum Beispiel verschiedenen Tieren, spricht er analog zu anderen Bildträgern eine apotropäische Wirkung zu.<sup>1155</sup> Einer Überprüfung an den tatsächlichen Grabungsbefunden halten solche Hypothesen allerdings nicht stand. Weder in Pergamon noch anhand der Gräber von Mainz konnte eine Verteilung der Motive nach bestimmten Fundorten festgestellt werden.<sup>1156</sup> Was Lampen

---

<sup>1150</sup> Thomas 1992, 30 f.

<sup>1151</sup> Zu Pergamon (alle drei Verwendungsorte) siehe Heimerl 2001, 84 f.; zu Mainz Kirsch 2002, 62–69. Ähnlich verhielt es sich in der Schweiz, was sich auch in der grossen Beliebtheit des Gladiatorensujets spiegelt, siehe Leibundgut 1977, 128 f. 191.

<sup>1152</sup> Deonna 1927, 236–238; Menzel 1952, 134 f. 138; Kirsch 2002, 55. Die Lampen konnten mit derselben Wirkung auch auf dem Grab platziert sein.

<sup>1153</sup> Am Beispiel Pergamon: Heimerl 2001, 84 f. 216–223. Anzahl und Lage der gefundenen Lampen hängt natürlich auch mit den bei den Grabungen gesetzten Schwerpunkten zusammen.

<sup>1154</sup> Deonna 1927, 250–254.

<sup>1155</sup> Deonna 1927, 258.

<sup>1156</sup> Heimerl 2001, 89; Kirsch 2002, 63. Erwiesen ist auch, dass nicht wenige Motive gerade der frühen Kaiserzeit propagandistischer Natur waren und die Lampen wahrscheinlich auch gratis unter die Leute gebracht

mit grotesken Motiven betrifft, ist dennoch eine Tendenz auszumachen: von den 15 (von insgesamt über 2500) Lampen mit tanzenden Grotesken oder Skeletten aus Pergamon sind zwei verschollen, eine wurde im Asklepieion gefunden und die restlichen 12 stammen aus den Wohngebieten.<sup>1157</sup>

Der positive Aspekt der Lampe an sich ist nicht von der Hand zu weisen: Sie vertreibt die Gefahren der Dunkelheit und spendet Licht – eine Tatsache, die sie in der Antike selbst zum apotropäischen Symbol werden liess.<sup>1158</sup> Natürlich liegt daher die Annahme nahe, dass Lampen mit karikaturhaften Darstellungen diese Funktion noch verstärkten und dementsprechend benutzt wurden. Als solche waren sie, ähnlich wie die Terrakotta- und Bronzefiguren, überall da einzusetzen, wo der individuelle Benutzer Licht und, damit verbunden, Schutz nötig hatte. Sei es am Hausaltar, am Arbeitsplatz, beim Essen oder beim Schlafen. **C.4**, die Lampe, die auf dem Kerameikos gefunden wurde, stammt offensichtlich aus der Produktion selbst und war noch keiner bestimmten Funktion zugeführt worden.

#### IV.4.4 Malerei/Graffiti

Handelte es sich bei den bisher besprochenen Materialgattungen um Kleinobjekte, die sich durch ihre Beweglichkeit und vielfältige Einsetzbarkeit auszeichneten, sind Wandmalereien und Graffiti an den Ort ihrer Anbringung gebunden. Die Auswahl der Bilder, die einen Ort schmückten, erfolgte nicht zufällig: Wandmalereien und Mosaik in römischen Wohnhäusern bildeten ein ikonographisches Referenzsystem, innerhalb dessen sich der Betrachter bewegte und das er nach den eigenen Fähigkeiten und Voraussetzungen anwenden konnte. Dass der antike Betrachter dabei durch Assoziationen auf den verschiedensten Ebenen alle im Raum vorhandenen Bilder zu einem Gesamteindruck zusammensetzte, ist durch schriftliche Quellen überliefert.<sup>1159</sup> Die Atmosphäre, die durch die verschiedenen Bilder in einem Raum geschaffen wurde, wurde vom Auftraggeber bewusst bestimmt und konnte von ihm gewählte Werte auf verschiedene Arten zum Ausdruck bringen.<sup>1160</sup> Zugleich war das Zusammenspiel von Bild und Raum ein Gradmesser für die Bedeutung und Verwendung des Raumes im repräsentativen oder privaten Kontext.<sup>1161</sup>

**D.2.2**, der Affenaeneas, war Teil eines schwarzgrundigen, ungefähr 2,5 m langen Frieses, zu dem auch eine Karikatur des Romulus als Affe, bekleidet mit einem *paludamentum* und mit dem *tropaion* und einer Lanze in den Händen gehörte.<sup>1162</sup> Neben der Romulus-Figur war ein (unverzerrter) Meerthiasos

---

wurden, um die Botschaft des Kaiserhauses zu verbreiten, vgl. Leibundgut 1977, 194–196; Raselli-Nydegger 2005, 67 f. 73.

<sup>1157</sup> Vgl. Heimerl 2001, 197. 216–223 sowie die entsprechenden Katalogseiten. Die betreffenden Lampen wurden alle in Pergamon hergestellt. Von den wenigen in der Schweiz gefundenen Lampen mit grotesken Motiven sind die Fundorte nicht immer genau bekannt. Aus Augst stammen ein Beispiel aus einem Wohnquartier und eines aus den Thermen, vgl. Leibundgut 1977, 173–176. 249.

<sup>1158</sup> Deonna 1927, 256.

<sup>1159</sup> Lukian. dom. 9–10. 21–31. Siehe Lorenz 2005, 205–209; Lorenz 2008, 26–28.

<sup>1160</sup> Lorenz 2005, 217–219; Muth 1998, 59.

<sup>1161</sup> Lorenz 2008, 21–26; Muth 1998, 250–253. Die Unterscheidung zwischen öffentlich/repräsentativ und privat ist eine mögliche, wenn auch vereinfachte Lesart dieses Systems; siehe Muth 1998, 263 f. zu erweiterten Formen der Raumdifferenzierung.

<sup>1162</sup> Aufgrund der schlechten Erhaltung wurde das Stück nicht unter die hier besprochenen Tierkarikaturen aufgenommen, siehe De Vos 1991, 114 Abb. 2 a.

mit einer Nereide, einem Amor auf einem Delphin und Triton zu sehen. Die Aeneas-Gruppe wiederum wurde von einer Venus- oder Nereidendarstellung begleitet.<sup>1163</sup> Aus dem selben Haus wurden weitere Fragmente der figürlichen Wanddekoration geborgen, deren Raumzugehörigkeit aber nicht mehr ausgemacht werden kann. Ebenso unklar bleibt die genau Positionierung des Frieses, die (leider unleserlichen) Beischriften zu den Karikaturen legen aber eine Anbringung in Augenhöhe nahe. Sowohl die Aeneas-Gruppe als auch der triumphierende Romulus waren omnipräsente Darstellungen der Propaganda der frühen Kaiserzeit, die die Werte des Kaiserhauses verkörperten und auf den verschiedensten Medien verbreitet wurden.<sup>1164</sup> Wie Zanker gezeigt hat, erfuhren solche staatlichen Bildchiffren aber mit der Zeit eine Umwandlung, eine „interiorizzazione“<sup>1165</sup> im eigentlichen und übertragenen Sinn, indem sie zu allgemeinen Wertebildern wurden, die sich von der ursprünglichen politischen Bedeutung gelöst hatten. So sind die Aeneas- bzw. Romulusdarstellung rechts und links des Eingangs des bereits erwähnten Hauses an der Via dell'Abbondanza in Pompei weniger als Aussage der Treue zum Kaiserhaus zu sehen, als als Versinnbildlichung von Werten wie *pietas* und *virtus*.<sup>1166</sup> Was für eine Botschaft übermittelte aber **D.2.2**, die Karikatur der Aeneas-Gruppe, zusammen mit dem Affen-Romulus auf besagtem Fries? Sie befanden sich, anders als die erwähnten normalgestaltigen Vorbilder, im Innern eines Wohnhauses, an den Wänden eines nicht näher zu bestimmenden Raumes. Für de Vos und Zanker sind sie der Ausdruck des Überdrusses, den ein gebildeter Hausherr und seine Gattin gegenüber der penetranten politisch motivierten Bilderflut im öffentlichen Raum empfanden.<sup>1167</sup> Die Verzerrung der Idealbilder hätte hier also die alleinige Funktion einer spöttischen Distanzierung. In diesem Fall bliebe die Frage, warum diese Spottbilder mit den Bildern eines Meerthiasos kombiniert wurden. Hier ergibt sich meiner Meinung nach eine weitere Interpretationsmöglichkeit: Meerthiasosbilder waren glückbringende Symbole einer Gegenwelt, die vor allem auf Bodenmosaiken der Spätantike sehr beliebt waren. Das Motiv, oft in Kombination mit der *venus marina*, erscheint aber schon im 1. Jh. n. Chr.<sup>1168</sup> Die schützende Göttin und ihre Entourage wurden nicht selten in Verbindung mit übelabwehrenden Bildern verwendet.<sup>1169</sup> Die Kombination dieser Bildchiffren mit unseren Tierkarikaturen könnte darauf hinweisen, dass auch sie in einer ähnlichen Funktion verwendet und als glückbringend-apotropäische Elemente zusammen mit den restlichen Bildern zu einer übergeordneten, wie auch immer gearteten Raumatmosphäre vereinigt wurden.<sup>1170</sup> Überdies schliesst eine solche Interpretation die spöttische, gegenwartsbezogene Ebene

<sup>1163</sup> De Vos 1991, 115 f. Abb. 2 b. 3 a. Die Autorin favorisiert die Deutung als Venus.

<sup>1164</sup> Vgl. Raselli-Nydegger 2005, 68 (mit der Möglichkeit einer Karikatur der Aeneas-Darstellung); De Vos 1991, 118 f.; Zanker 2002, 79.

<sup>1165</sup> Zanker 2002, 80. 82.

<sup>1166</sup> Zanker 2002, 80. 86. 90.

<sup>1167</sup> De Vos 1991, 119 f.; Zanker 2002, 79. De Vos schliesst aus den übrigen erhaltenen Bildzeugnissen, dass es sich bei den Bewohnern um literarisch gebildete Menschen gehandelt haben muss.

<sup>1168</sup> Picard 1941–46, 60–66; Muth 2000, 480–482. Das Beispiel des Altars des Domitius Ahenobarbus (Louvre Ma 975) demonstriert die Verwendung schon in republikanischer Zeit.

<sup>1169</sup> Picard 1941–46, 73–78, ausführlich auch zur schützenden Funktion der Göttin.

<sup>1170</sup> Vgl. Lorenz 2005, 214.

nicht aus, sondern liesse sich mit ihr als weiteren Aspekt des ikonographischen Referenzsystems vereinigen.

Auch Graffiti bildeten ein komplexes System, innerhalb dessen sich der Betrachter gemäss seinen eigenen Assoziationen verortete und an dem er sich aber auch aktiv beteiligen konnte. Wie sich an vielen Beispielen von geschriebenen oder gezeichneten Graffiti zeigen lässt, diente dieses Medium der Kommunikation, die jedem zugänglich war, und bildete gleichzeitig eine Art kollektives Gedächtnis der Gemeinschaft.<sup>1171</sup> In repräsentativen Innenräumen waren Graffiti meiner Meinung nach zudem ein Merkmal der Wichtigkeit eines Hauses, indem sie als Attribut des öffentlichen Raumes die Gegenwart des Draussen, der zahlreichen Leute, die in ihm verkehrten, bezeugten.<sup>1172</sup> Inwieweit dies auch für **D.1**, das Spottkruzifix vom Palatin, zutrif, ist schwierig zu sagen. Raum 7 war einer der kleineren, mit Wandmalerei geschmückten Zimmer des Komplexes. Beim Pädagogium handelte es sich weder um Räume eines Privathauses, noch um Innenräume eines öffentlichen Ortes, beispielsweise einer Taberne. Wie bei letzteren oder in den Aussenbereichen scheint hier vielmehr der Aspekt der direkten Kommunikation und konkret die Verspottung einer bestimmten Person im Vordergrund zu stehen, ohne dass damit für einmal weitere Funktionen verbunden waren.

#### IV.4.5 Zusammenfassung

Der apotropäisch-glückbringende Aspekt spielte bei der Mehrheit der Tierkarikaturen eine wesentliche Rolle. Dies ergibt sich aus ihrem Verständnis als Groteske im Sinne einer deformierten Gestalt einerseits und den tierischen Elementen andererseits. Wie in Kap. III deutlich gemacht wurde, verband man mit der Hässlichkeit, die in den Grotesken sichtbar wurde, mehr als nur eine körperliche Abnormität. Physische Hässlichkeit verkörperte einen moralischen Minderwert, so wie Schönheit mit Integrität gleichgesetzt wurde. Lächerlich war die Hässlichkeit deshalb, weil man sich von diesem Minderwert bzw. den damit behafteten Gestalten durch das Lachen distanzieren konnte: Das Hässliche wurde von der Gemeinschaft ausgeschlossen und ferngehalten, indem sie darüber lachte. Gleichzeitig, und dies ist die kathartische Komponente des Lachens, wurde man von den negativen Gefühlen, die man beim Anblick eines hässlichen Menschen empfand, befreit. Nicht das Hässliche an sich war also in diesem Fall apotropäisch, sondern das dadurch provozierte Lachen.<sup>1173</sup>

---

<sup>1171</sup> Voegtle 2012, 114–118.

<sup>1172</sup> Voegtle 2012, 113.

<sup>1173</sup> Wie bereits erwähnt, wurde der Nähe des Hässlichen zum Dämonischen wohl auch eine besondere Wirksamkeit dagegen zugeschrieben. Die Erklärung von Laubscher (wie sie ähnlich z. B. auch bei Binsfeld 1956, 37 zu lesen ist) verbindet diese beiden Aspekte, greift aber die apotropäische Funktion des Lachens nicht auf: „Demnach dienten die Statuetten phallischer Buckliger, zu denen neben jenen hockenden Bettlern noch eine Reihe anderer verwandter Gestalten gehört, ihren Besitzern als *βασκάνιον*, als magischer Schutz und Glücksbringer. Der apotropäische Zweck dieser Figuren verbindet sich mit dem komischen Effekt, den die groteske Missgestaltung des Körpers, die ganze jämmerliche Erscheinung hervorrief, und der beim antiken Rezipienten, anders als beim modernen, Heiterkeit erregen musste.“ Laubscher 1982, 3 f. Kenner 1960, 69 dagegen sieht im körperlichen Vorgang des Lachens selbst die apotropäische Kraft: „Sollen nun gefletschte Zähne und herausgestreckte Zunge die bösen Geister vertreiben, so wird dasselbe auch mit dem Grinsen und Lachen der Fall sein. Die Kräfteballung, durch die das Lachen verursacht wird, und die Grimasse, die es verursacht, erscheinen als Unheil-abwehrend.“

Die Tierkarikatur als spezielle Form einer körperlich sichtbar gemachten Abnormität verfügte mit der Tiergestalt über ein weiteres wirksames Element. Ihre Nähe zum Göttlich-Unkontrollierbaren hatte nicht nur zur wichtigen Rolle der Tiere in Ritual und Religion geführt, sondern ihnen auch schon früh eine schützende Funktion verliehen (Kap. II.4.1).<sup>1174</sup> In der Kombination mit der lächerlichen Darstellungsform der Karikatur potenzierte sich sozusagen diese apotropäische Wirkung. Sehr schön veranschaulicht wird dies in einem Mosaik aus Antiochia,<sup>1175</sup> wo das Auge des aus Neid gesandten ‚bösen Blicks‘, den man besonders fürchtete, von allerlei Gegenmassnahmen angegriffen wird. (**Abb. 100**) Neben einem flötenspielenden Zwerg mit überlangem Phallus sowie einem Dreizack und einem Schwert, die sich ins Auge bohren, umringen und attackieren es mehrere Tiere: Ein Vogel pickt es mit seinem Schnabel, ein Hund rennt bellend darauf zu usw. Überschieden ist das Ganze mit den griechischen Worten *kai su* – auch du. Das Mosaik aus dem 2. Jh. n. Chr. befand sich auf der Eingangsschwelle des ‚House of the Evil Eye‘ und bot so Schutz vor allem möglichen Unheil, das diese zu überqueren drohte. Eine Stelle bei Plutarch gibt Aufschluss über die Natur des bösen Blicks und erklärt auch, warum Amulette zu seiner Abwehr nützlich sind:

*Der Neid ist so gut als irgend eine dieser Leidenschaften geschickt, in die Seele einzudringen, und teilt auch dem ganzen Körper eine gewisse verderbliche Beschaffenheit mit, welche die Maler, wenn sie den Neid abbilden, sehr gut darzustellen wissen. Wenn also Leute, die durch den Neid in solchen Zustand versetzt worden, auf jemanden ihre Augen heften, diese aber, weil sie dem Sitz der Seele so nahe sind, jenes Verderben sogleich an sich ziehen, und dann aus ihnen gleichsam vergiftete Pfeile herausfahren, so ist es, sollte ich denken, weder unglaublich noch der Vernunft zuwider, dass Personen, auf welche diese Blicke gerichtet sind, dadurch verletzt werden. ... Daher glaubt man, dass alle die sogenannten Amulette (προβασκάνιων) gegen den Neid nur in sofern von gutem Nutzen sind, weil durch ihre seltsamen Figuren das Gesicht anders wohin gerichtet wird, und also die Blicke auf die Person selbst destoweniger wirken können.*<sup>1176</sup>

Die griechisch-römische Antike kannte verschiedene Arten, ein *baskanion* zum eigenen Schutz zu schaffen. Im griechischen Wort *phylakterion*, das sowohl das Amulett als auch eine schützende Formel bezeichnete, steckt bereits der Wächter, den man mit dieser Massnahme verband. Das *amuletum* oder *perammaton* wurde am Körper getragen und konnte vielerlei Gestalt haben: Schnüre und Knöpfe, Knochen, Gemmen,<sup>1177</sup> tierische oder menschliche Figuren, aber auch Texte mit magischer Wirkung, die in einer Kapsel getragen wurden.<sup>1178</sup> Auch Protome und Antefixe an Gefässen oder Gebäuden können in diesem Sinne gesehen werden: Anstelle des menschlichen Körpers wird

<sup>1174</sup> Siehe auch Faraone 1992, 39–48. Auch die Magie greift auf die vermeintlichen Fähigkeiten der Tiere zurück, indem sie zum Beispiel den Gebrauch von Tierstimmen kennt, um mit bestimmten Göttern zu kommunizieren, siehe Graf 1996, 180 f.

<sup>1175</sup> Antakya (Hatay Archaeological Museum 1024). Kondoleon 2000, 163 Abb. 1.

<sup>1176</sup> Plut. symp. 5, 7, 681–682.

<sup>1177</sup> Zur grossen Verbreitung der ‚magischen Gemmen‘ siehe Zazoff 1983, 350 f. 356–362.

<sup>1178</sup> DNP 9, 2000, 978 s. v. Phylakterion (A. Bendlin).

jener der Vase oder des Tempels inklusive des jeweiligen ‚Inhalts‘ geschützt. Eine spezielle Form solcher Talismane<sup>1179</sup> waren animierte, mit einer besonderen Kraft ausgestattete Figuren, vorzugsweise Tiere, die als Wächter vor Tempeln und Palästen standen. Schriftliche Quellen bringen sie mit Hephaistos in Verbindung, dessen Schmiedekunst bekanntlich Magisches zustande brachte.<sup>1180</sup> In diesem Zusammenhang erstaunt es nicht, dass die von den oben zitierten antiken Autoren erwähnten *baskania* unter anderem von den Schmieden hergestellt wurden. Wie weit sie als belebt angesehen oder gar mit einem Zauber animiert wurden, ist nicht zu sagen. Viel wahrscheinlicher ist, dass sie nach dem Prinzip der Analogie<sup>1181</sup> wirkten, das Gleiches mit Gleichem abzuschrecken suchte. Übertragen auf die Grotesken würde das heissen, dass jemand – sei es Mensch oder Geist<sup>1182</sup> –, der sich mit böser Absicht dem Träger oder Besitzer der Figur näherte, davon abgeschreckt wurde, da er selbst moralisch schlecht, das heisst hässlich war. Eine solche Funktion ist nicht nur für die Terrakotta- und Bronzefiguren, sondern auch für die Lampen und die Wandmalerei oder das eben beschriebene Mosaik anzunehmen. So wie Perseus das Ungeheuer Medusa für seine Zwecke verwendete und ihrem tödlichen Blick entging, indem er ihn auf andere richtete, kam es auch bei den *baskania* darauf an, auf welcher Seite man stand und mit welcher Intention. War die Intention eine gute, konnte durch das Lachen die nötige Distanz geschaffen und Rettung vor der Gefahr der Hässlichkeit erreicht werden; war sie eine schlechte, wurde sie durch eben diese Hässlichkeit fixiert.

In Ergänzung dazu sind auch die von Laubscher und Giuliani herausgearbeiteten Aspekte zu berücksichtigen, die mit der sozialen Differenzierung zwischen Betrachter und Figur zu tun haben (Kap. III.2.1). Sie wurden vor allem dort wirksam, wo sich die Effekte der Abgrenzung und ihre Mechanismen auf eine konkrete gesellschaftliche Ebene verlagerten. Ihre Verwendung war deshalb abhängig von der Situation und Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft, von seinen Wertvorstellungen und seinem Selbstverständnis, da er auf diese Weise die eigene Identität zum Ausdruck brachte und bestärkte.<sup>1183</sup> Daraus ergab sich wiederum der vorwiegende Gebrauch der Objekte im privaten Bereich, im Wohnhaus und im Grab. Assmann trifft hier eine grundlegende Unterscheidung: „Im Tempel wird die Weltordnung in Gang gehalten, hier haben die bestätigenden Riten ihren Ort. Im Haus geht es vor allem darum, Unheil abzuwenden und eingetretene Störungen zu beseitigen. Hier haben die apotropäischen Riten ihren Ort.“<sup>1184</sup> Die Anwender dieser Riten waren also Privatpersonen oder Familien. Je nach zeitlicher und örtlicher Situation gehörten sie als Träger dieser magischen Praxis zur Mehrheit der Bevölkerung, so in Rom, Alexandria oder den griechischen Städten, oder aber zu den Eroberern, beispielsweise als Beamte und Soldaten in den römischen Provinzen oder den Siedlungen des ptolemäischen Ägypten.<sup>1185</sup> Wie anhand der Terrakotten bereits

<sup>1179</sup> Zur Etymologie und Bedeutung des Wortes mit griechischen Wurzeln siehe Faraone 1992, 3f.

<sup>1180</sup> Faraone 1992, 18–21. 21–29 zum Einfluss aus dem nahen Orient.

<sup>1181</sup> Vgl. Faraone 1992, 118; Graf 1996, 184–186.

<sup>1182</sup> Dämonen abzuschrecken war auch deshalb wichtig, weil man der Meinung war, dass sie Krankheiten bringen, vgl. Kotansky 1994, 107.

<sup>1183</sup> Mehr dazu im folgenden Kapitel.

<sup>1184</sup> Assmann 2002, 150.

<sup>1185</sup> Ausführlicher wird die Sozialstruktur dieser Gesellschaften in V.2.2 besprochen.

zur Sprache kam, fanden groteske Figuren hellenistisch-römischer Tradition in der frühen Kaiserzeit mit dem römischen Heer den Weg über die Alpen und wurden da für den Gebrauch der Soldaten hergestellt oder importiert. Mit der Zeit fand aber eine Aneignung der Gattung durch die einheimische Bevölkerung statt, die zu einer Veränderung ihrer Ikonographie führte. Beispiele wie der Affe im Mantel und der damit verwandte Kreis der *cuculli* zeigen, dass sich die Vorstellungen beider gesellschaftlicher Gruppen durchdringen und ergänzen konnten. Die Situation in Ägypten gestaltete sich etwas komplizierter; das Problem des Neben- bzw. Miteinander von einheimischer Bevölkerung und den Vertretern der griechischen oder römischen Besatzungsmacht wurde bereits angetönt. Auf der Ebene der Religion fand eine Akkulturation nur unter bestimmten Voraussetzungen statt, wobei die offiziellen Kulte dagegen in der Regel resistenter waren als der Volksglaube und seine Rituale. Ausserdem war die Vermischung der Bevölkerung in hellenistischer Zeit grösser als in römischer, als nur relativ wenig römische Bürger in Ägypten lebten – hier sind die Träger wohl eher in der hellenisierten einheimischen Bevölkerung zu sehen.<sup>1186</sup> Trotz der magischen Wirkung,<sup>1187</sup> die unseren Figuren zugeschrieben werden kann, wäre es aber falsch, sie lediglich als Glücksbringer einer abergläubischen Unterschicht zu verstehen; dem widersprechen im übrigen die Beispiele aus Bronze sowie die Wandmalerei. Das *baskanion* bzw. *phylakterion* wurde durch alle Schichten hindurch getragen und verwendet. Von Sulla wurde berichtet, dass er eine kleine Apollo-Figur in jeder Schlacht um den Hals trug, damit sie ihn beschützte und bestärkte.<sup>1188</sup>

Die Praxis der *phylakteria* und anderer magischer Schutzmassnahmen war von archaischer bis in hellenistische und römische Zeit verbreitet und ist ein Beispiel der in allen antiken Kulturen des Mittelmeerraumes bekannten Rituale dieser Art.<sup>1189</sup> Ihre Intention und Intensität war keinesfalls immer gleich; vieles mag auf einer unbewussten Ebene, in einer beiläufigen Handlung geschehen sein. Auf dem Hintergrund dieser Allgemeingültigkeit ist im Hinblick auf die hier behandelten Objekte die Frage zu stellen, was die Tierkarikaturen von den übrigen Ausdrucksformen dieser Art unterscheidet und wie weit sie möglicherweise über einen semantischen Mehrwert verfügten. Eine Antwort darauf versucht das folgende Kapitel zu geben.

<sup>1186</sup> Vgl. Dunand 1975, 159–165. 177 f. 182–185. Eine Verschmelzung der Kulturen auf religiöser Ebene konnte auch von politischem Nutzen für die Machthaber sein, siehe ebenda 173–175. Pfeiffer 2008, 386–389 beschreibt den umgekehrten Effekt zur Zeit Octavians.

<sup>1187</sup> Die magische Wirkung wird in diesem Kontext als autonome Eigenschaft eines Symbols verstanden. Das Problem der Magie als Teil der Religion ist hier ausgenommen, vgl. Graf 1996, 18–21.

<sup>1188</sup> Plut. Sulla 29, 6. Vgl. DNP 9, 2000, 979 f. s. v. Phylakterion (A. Bendlin); Graf 1995, 114.

<sup>1189</sup> DNP 7, 1999, 657–661 s. v. Magie, Magier (F. Wiggemann); Graf 1996, 9–12; Kotansky 1994, 107 f.



## V. Tierkarikaturen als Spiegel antiker Wertvorstellungen

Im Folgenden möchte ich versuchen, Entwicklungen und Tendenzen sowohl der Beziehung von Mensch und Tier als auch des Lachens in der griechischen und römischen Antike, basierend auf den Erkenntnissen der Kapitel II und III, aufzuzeigen und einzuordnen. Dies kann angesichts der Vielschichtigkeit der Materie nur in groben, zum Teil verallgemeinernden Zügen und unter Inkaufnahme von Unzulänglichkeiten geschehen. Dennoch scheint es mir sinnvoll und nötig, um die Tierkarikaturen in ihrem Kontext zu erfassen. Ein Überblick über den Aufbau der Gesellschaft der hellenistischen und römischen Zeit soll helfen, die Bedeutung der einzelnen Karikaturen und ihre Funktion als Gegenbilder – die sich mit jener des glückbringenden *apotropaion* je nach Verwendung auf verschiedene Art ergänzte – einzuordnen.

### V.1 Entwicklungen und Tendenzen

#### V.1.1 Tier

Die Bild- und Textquellen sowie die archäologischen Befunde der griechischen und römischen Zeit geben uns ein facettenreiches Zeugnis des Verhältnisses von Mensch und Tier in der Antike. In beschränktem Masse ermöglichen sie eine Vorstellung davon, unter welchen Bedingungen sich dieses Verhältnis entwickelte und welchen Veränderungen es im Laufe der Zeit unterworfen war. Es liegt in der Natur der uns zur Verfügung stehenden Quellen, dass uns das Tier sehr oft in Verbindung mit einer symbolischen Bedeutung überliefert wurde: Text und Bild waren als Mittel der Abstraktion nicht nur bloße Abbilder der Wirklichkeit, sondern transportierten immer auch eine Vorstellung, eine Idee.<sup>1190</sup> Verhältnismässig wenig Zeugnisse berichten daher über die tatsächliche, von gegenseitigem Nutzen geprägte Alltagsbeziehung von Mensch und Tier und verwenden das Bild des Tieres, *ohne* es mit einer vom Menschen generierten Bedeutung zu beladen. Dies ist insofern von Bedeutung, als auch für diese Arbeit vor allem jene Darstellungsformen interessant sind, die das Tier nicht um seiner selbst willen darstellen; die Tierkarikatur reiht sich in diese Tradition ein.

Das Tier als Symbol begegnet entweder in der Gruppe, in einer eher allgemeinen Funktion – z. B. in der Bukolik als Zeichen für den Frieden und die Harmonie des Landlebens – oder als Einzeltier. Ein einzelnes Tier als Vertreter einer bestimmten Gattung konnte Symbol sowohl für positive als auch für negative Eigenschaften sein. Positive Vorstellungen übermittelte es beispielsweise als Begleittier eines Gottes, dessen Fähigkeiten und Mächte es auf sich vereinte. Der Adler des Zeus, die Eule der Athena, das Pferd des Poseidon sind solche Tiere. Aber auch ohne göttliche Verbindung verkörperten viele

---

<sup>1190</sup> Nach der Definition von Leach wird das Tier hier als standardisiertes, intersubjektiv Information vermittelndes Symbol („arbitrary but habitual“) verwendet, das durch einen hohen Grad an Konvention geformt wurde, vgl. Leach 1976, 12–16. Siehe auch Wiehl 1979, 31 f. zur dem Symbol zugrundeliegenden, auf Platon zurückgehenden Idee und der Frage des Wahrheitsgehalts eines Symbols und Faust 1969, 66–69 zur Metapher als literarisches Symbol.

Tiere seit dem Beginn der sozialen Beziehung von Mensch und Tier eine Idee. So erschienen grosse, wilde und kräftige Wesen in Kunst und Literatur stellvertretend für Mut, Tapferkeit, aber auch Gefährlichkeit, andere hingegen hatten mit ambivalenten oder negativen Zuordnungen vorlieb zu nehmen. Während bei einigen dieser Beispiele, namentlich bei den als physisch stark wahrgenommenen Tieren, die Assoziation mit bestimmten Eigenschaften einleuchtet, sind die Zuschreibungen anderer für heutige Begriffe weniger klar – selbst wenn sie auch für uns noch wirksam sind.<sup>1191</sup> Von den Sprich- und Schimpfwörtern über die Fabeln bis zur Physiognomik wurde so für bestimmte Tiere ein mehr oder weniger konsistenter Charakter überliefert, mit dem sie untrennbar verbunden blieben. Die Tatsache, dass man Tieren menschliche Eigenschaften zuschrieb, zeugt von jenem Anthropozentrismus, der zugleich die Voraussetzung für die Verwendung des Tieres als Symbol darstellt. Auch wenn einige Tiere ihre Charakterisierung über Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende behielten, so bildet die Symbolhaftigkeit des Tiers doch ein Indikator für dessen Wahrnehmung zu einer bestimmten Zeit. Veränderungen in der Beziehung von Mensch und Tier – oder besser im Verhältnis des Menschen zum Tier – müssten sich also auch in der Verwendung des Tieres als Symbol ausmachen lassen. Dies muss nicht unbedingt heissen, dass die Tiersymbole ihre Gültigkeit änderten, sondern vielmehr, dass nicht jedes Tier zu jeder Zeit als Symbol in gleichem Mass präsent war. Die Tiervergleiche bei Homer zum Beispiel dienten keineswegs nur der positiven Charakterisierung eines Menschen: Neben den Vergleichen der Helden mit tapferen Tieren wie dem Löwen oder dem Wildschwein wurden Gegner als Hunde beschimpft oder mit der Hilflosigkeit und Schwäche von Schafen beschrieben.<sup>1192</sup> Trotz des sehr häufigen Gebrauchs solcher Vergleiche wurde aber für eine auffällige negative Figur der Ilias keine Charakterisierung durch ein Tier verwendet: für Thersites. Der hässliche, verkrüppelte Störefried sah sich erst rund 400 Jahre später, durch Platon,<sup>1193</sup> mit dem Affen gleichgesetzt, als dieser ihn als solchen wiedergeboren werden liess. Die frühgriechische Dichtung verwendete Tiermetaphern, um Tugenden und im Kontrast dazu das Fehlen dieser Tugenden abzubilden, aber nicht, um die Lächerlichkeit einer Person zu versinnbildlichen – auch wenn gerade sie schon bei Homer eine moralische Verfehlung darstellte.<sup>1194</sup> Auch auf den Vasen

<sup>1191</sup> In diesem Zusammenhang finde ich es bemerkenswert, dass Hegel in seinen Vorlesungen über die Ästhetik zum Thema Symbol, welches er als den Anfang der Kunst betrachtet, schreibt: „Der Löwe z. B. wird als ein Symbol der Grossmut, der Fuchs als Symbol der List, der Kreis als Symbol der Ewigkeit, das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit genommen. Der Löwe nun aber, der Fuchs besitzen für sich die Eigenschaften selbst, deren Bedeutung sie ausdrücken wollen.“ Und weiter: „In diesen Arten des Symbols daher haben die sinnlichen vorhandenen Existenzen schon in ihrem eigenen Dasein diejenige Bedeutung, zu deren Darstellung und Ausdruck sie verwendet werden; und das Symbol, in diesem weiteren Sinne genommen, ist deshalb kein blosses gleichgültiges Zeichen, sondern ein Zeichen, welches in seiner Äusserlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befasst, die es erscheinen macht.“ Hegel 1986a, 395 (beide Zitate). Siehe dazu auch Wiehl 1979, 33–36.

<sup>1192</sup> Vgl. z. B. Schnapp-Gourbeillon 1981, 31. 41. 48 f. Für die Abwertung in Form einer Beleidigung in einer direkten Konfrontation wurden wohl andere Tiere verwendet, als für handlungsexterne, beschreibende Gleichnisse; der Vergleich mit der Physiognomik lässt sich also besser in Bezug auf Ersteres anstellen.

<sup>1193</sup> Plat. rep. 10, 620 c.

<sup>1194</sup> Natürlich wird der Affe in der Literatur schon vor Platon als Symbol für eine lächerliche Person benutzt, siehe McDermott 1935, 166–168. Wie die Aufstellung am Beispiel der frühgriechischen Dichtung bei Nünlist 1998, 39–67 aber zeigt, bevorzugt die Literatur der archaischen Zeit Tiervergleiche anderer Art. Neben den omnipräsenten wilden Tieren sind es vor allem die Vögel, die häufig Verwendung finden. Der Affe tritt im

vorklassischer Zeit erschien das Tier als Symbol entweder für die wilde, unkontrollierbare Aussenwelt oder für einen Gott oder Helden. Ähnlich verhielt sich auch in Bezug auf ihr Vorkommen an Tempeln und in Heiligtümern. Die Vasenmalerei und auch die übrige bildende Kunst des 5. Jh. v. Chr. zeigten im Vergleich dazu ein relativ geringes Interesse am Tier als Symbol; die Darstellung folgte vielmehr jener der konkreten Erscheinungsform im täglichen Leben. Einzig als Begleittier, sei es auf Vasen oder Grabreliefs, behielt es einen gewissen symbolischen Wert. Es scheint, als ob sich hier die zunehmende Rationalisierung der Natur durch die Philosophie bemerkbar machte: Als Symbol verlor das Tier an Bedeutung. Mit dem Hellenismus ist diesbezüglich noch einmal eine Änderung festzustellen: Bukolik und Buntschriftstellerei kreierten Welten, die sich wesentlich auf die symbolische Bedeutung des Tieres stützten und nachhaltigen Niederschlag auch in der bildenden Kunst fanden. Ländliche Idyllen in der Malerei, Nil- und Orpheusmosaiken, aber auch Sarkophage zeigen solche Szenerien. Die Physiognomik entwickelte dagegen ein Codierungssystem, das auf der negativen Charakterisierung und zeichenhaften Verwendung der Tiere aufbaute – hier war der Affe als Kennzeichen nun sehr beliebt. Die starke Präsenz des Tieres in der Kleinkunst kann, wie die genannten Mosaiken und Malereien, als einen Rückzug der Tierdarstellung in den Privatraum gedeutet werden, in einem Masse, in dem er in archaischer und klassischer Zeit nicht existiert hatte. Auf der Suche nach einer übergeordneten ‚Entwicklungstendenz‘ liesse sich also postulieren, dass das Tier in archaischer Zeit sehr viel mehr als Symbol für unbekannte Grenzzonen und ungeordnete Wildnis gebraucht wurde, als Substitut für den Gegner im Krieg oder als symbolische Waffe gegen denselben, als im Hellenismus und in römischer Zeit, wo es oft als Teil einer privaten paradiesischen Gegenwelt, in der man Frieden und Heil suchte, auftrat. In der Physiognomik und damit den Tierkarikaturen überwog die negative Bedeutung des Tieres, aber auch hier verlegte sich der Gebrauch der Tiersymbolik auf eine innergesellschaftliche Ebene. Dazwischen lag die Klassik, deren Anthropozentrismus sich vorübergehend vom Tier als sinnhaftem Wesen abwandte. Meines Erachtens nicht ganz zu unrecht nennt Hegel die „Degradierung des Tieres“ ein Merkmal des Gestaltungsprozesses der „klassischen Kunstform“<sup>1195</sup>.

Wieviel Einfluss hatte diese Entwicklung auf die Wahrnehmung des Tieres im Alltag? Diese Frage ist nicht nur aufgrund der schwierigen Quellenlage nicht einfach zu beantworten, sondern auch wegen der bereits genannten Ambivalenz in der Gefühlsbeziehung vom Menschen zum Tier, die sich in der Regel in einem unterschiedlichen Verhalten gegenüber den verschiedenen Erscheinungsformen des Tieres zeigte. Nutztiere und wilde Tiere wurden gleichgültiger behandelt als Haustiere, zu einem einzelnen Tier wurde einfacher eine emotionale Beziehung aufgebaut, als zum Tier an sich. Besonders gut greifbar wird diese Zwiespältigkeit einmal mehr in hellenistischer und römischer Zeit, wo wir, vereinfacht gesagt, Grabepigramme und Gräber für Haustiere auf der einen und Tierhetzen in den

---

Verhältnis dazu sehr selten auf. Die Frage, ob ein Tier, das für einen Vergleich verwendet wurde, zwingend Teil der gleichzeitigen Fauna sein musste, ist meiner Meinung nach zu verneinen. Der Affe war wie der Löwe ein Tier, dessen Existenz in der Archaik nur indirekt überliefert war und trotzdem in Literatur und Kunst rege Verwendung fand, siehe auch Greenlaw 2011, 58.

<sup>1195</sup> Hegel 1986b, 35 f. (beide Zitate)

Amphitheatern auf der anderen Seite finden. Auch wenn man auf den ersten Blick darin einen schwer erklärbaren Widerspruch sehen mag, haben beide Phänomene doch denselben Ursprung. Die Überemotionalisierung der Beziehung zu den Haustieren war im Grunde auch Zeugnis der Distanz zum Tier als solchem – es war nicht mehr selbstverständliches Mitwesen, sondern einzigartiger Freund und individueller Begleiter. Die Zuneigung beschränkte sich auf ausgewählte Tiere und hatte wohl vor allem mit dem Bedürfnis des Menschen nach Bestätigung und Sicherheit zu tun. Der Anthropozentrismus wurde zu einem Individualismus. „Bedeutsame Veränderungen in der Mensch-Tier-Beziehung sind stets Teil eines grösseren soziokulturellen Wandels.“<sup>1196</sup>: Diese Feststellung von Lorenz ist meines Erachtens für die hellenistisch-römische Epoche zutreffend. Bedeutsam für das Thema dieser Arbeit ist weniger die Veränderung der Beziehung von Mensch und Tier, sondern die sich wandelnden Werte, die sich darin spiegeln. Der Grenzverlauf der Identität einer Gesellschaft, den die Beziehung zum Tier und die Darstellungsformen des Tieres markieren, verschob sich von einem äusseren, ethnozentrisch erfassten Raum auf eine vom Individuum getragene, binnengesellschaftliche Ebene.

#### V.1.2 Lachen

Die Schamkultur des frühen Griechenland brachte es mit sich, dass dem Lachen als Mittel zur Ausgrenzung und Blossstellung eine aggressive Haltung zugrunde lag. Die Ablehnung des Hässlichen als Verkörperung des Schlechten gehörte zu den grundlegenden Werten der griechischen Gesellschaft, die das Lachen als Distanznahme auf verschiedene Arten instrumentalisierte. Im täglichen Umgang resultierte daraus ein strenger Verhaltenscodex, bei dessen Übertretung der in der Öffentlichkeit verkehrende Bürger Gefahr lief, das Gesicht zu verlieren und durch Verlachen zumindest vorübergehend aus der Gemeinschaft ausgeschlossen zu werden: Der Lachende reagierte auf eine Normverletzung, die eine moralische Verfehlung darstellte und dementsprechend verurteilt wurde. Auch das Lachen selbst war, wenn es nicht im Konsens mit der Gruppe und in angemessener Form geschah, eine Ungebührlichkeit. Nicht umsonst erschien es in bildlichen Darstellungen nur auf den Gesichtern von Monstern und Mischwesen und später auf den fratzenhaft verzerrten Masken der Komödie. Durch schriftliche, bildliche oder mündliche Ausdrucksformen konnten die Mechanismen des Lachens bewusst abgerufen und ihre Wirkung freigesetzt werden. Das Theater war eine dieser Formen zur Regulierung des Lachens, die es den Bürgern erlaubte, im geschützten Rahmen von den Problemen und Ungereimtheiten des Polislebens mit Spott Abstand zu nehmen. Aggressive Elemente wie die Aischrologie behielten aber dennoch ein bestimmtes Mass an Unkontrollierbarkeit. Im religiösen Kontext bewirkte die Ritualisierung des Lachens zum einen eine Kanalisierung seiner Kraft, zum anderen ging aber auch hier die Umwandlung seiner Wirkung ins Positive vorstatten: Es diente der Reinigung und damit verbunden der Förderung der Fruchtbarkeit und des Wachstums. Die Katharsis, die durch die Distanznahme des Lachens vorstatten ging, fand auch in anderen Bereichen

---

<sup>1196</sup> Lorenz 2000, 385.

Anwendung: Mit dem *spoudaiogeloion* beispielsweise gab die Philosophie den Menschen eine Möglichkeit, vom Ernst und den Ärgernissen des Lebens mit Ironie Abstand zu nehmen. Auch die Satire und die Witzkultur, beide vor allem in römischer Zeit von Bedeutung, hatten dieses Ziel. Der römische Witz war allerdings ein sehr feines und nach allen Regeln der Kunst zu führendes Instrument; ähnlich wie in der griechischen Schamkultur war das Verhalten auch hier gesellschaftlichen Kontrollmechanismen unterworfen, die das Lachen und seine Verwendung regulierten. Bildliche Darstellungen forderten im Gegensatz dazu weniger eine inhaltliche als eine formale Verzerrung. Dabei war der Körper der Träger der komischen Transformation, indem er entweder einem Satyrn, Pygmäen oder Theaterdarsteller gehörte oder aber mit pathologischen oder physiognomischen Merkmalen verzerrt wurde. Bilder wie Worte hatten zum Ziel, den Empfänger ob der Nicht-Normalität lachen zu lassen und sich so vom Inhalt des Dargestellten oder Gesagten zu distanzieren. Im Vergleich zur Aggression des Lachens bei einer ungewollten Normverletzung im öffentlichen Umgang überwog bei einer solchen bewusst erzeugten Normverzerrung wohl das verbindende Lachen, das die Gruppe konsolidieren sollte.<sup>1197</sup> Nichtsdestotrotz geschah es oft auf Kosten einer als fremd empfundenen sozialen Einheit, die aus dem Selbstverständnis der Rezipienten ausgeschlossen wurde. Zugrunde liegt diesem Vorgang eine moralische Wertung, die je nach Zusammensetzung und Beschaffenheit der Rezipientengruppe anders ausfiel. Dabei konnte der Einzelne gleichzeitig Teil mehrerer solcher Gruppen sein und sich gegenüber verschiedenen Gegenbildern abgrenzen und bestätigen. Die Gesellschaft der klassischen Antike präsentiert sich so als System, das sich unter anderem durch das Lachen regulierte.

Es stellt sich nun die Frage, ob und wenn ja in welcher Weise sich die Kräfteverhältnisse im durch das Lachen erzeugten sozialen Spannungsfeld im Laufe der Zeit gewandelt hatten. Veränderten sich das Verständnis des Lächerlichen oder der Gebrauch des Lachens? Am Beispiel der mündlichen oder performativen Ausdrucksformen ergeben sich dazu einige Hinweise. Schon die Etablierung der antiken Komödie im 5. Jh. v. Chr. kann als Massnahme der Kontrolle über ein Ritual gesehen werden, von dem die Verspottung einzelner Personen von Anfang an ein wichtiger Teil gewesen war. Auch aus anderen Bereichen ist im Bezug auf die Aischrologie ein Bewusstsein für die Problematik des öffentlichen Verlachens bekannt.<sup>1198</sup> Offenbar wusste man um die zerstörerische Macht des Lachens, konnte sich aber dennoch nicht dazu entschliessen, grundlegende Massnahmen dagegen zu ergreifen – zu tief war der Wettbewerbsgedanke in der Gesellschaft verwurzelt: Das Wertesystem von Konkurrenz und Konformität, das die Adelsgesellschaft der Archaik geprägt hatte, blieb auch im klassischen Griechenland verbindlich. Verbale Schamlosigkeit wurde zwar als Zeichen für Vulgarität und als eine Bedrohung für die Demokratie empfunden, war damit aber als Ausdruck der Redefreiheit gleichzeitig eng verbunden. Die vergleichsweise ausführliche Behandlung des Lachens bei Platon und

---

<sup>1197</sup> Im Rückgriff auf Aristoteles, aber auch auf die in der Einleitung erwähnten theoretischen Ansätze der modernen Wissenschaft wäre hier wohl vom Gegensatz des *Lächerlichen* zum unschädlichen *Komischen* zu sprechen.

<sup>1198</sup> Siehe III.1.2.

Aristoteles zeugt deshalb trotz ihrer kritischen Haltung weniger von einer gesellschaftlichen Veränderung, als vom Fortbestehen der ambivalenten Stellung des Lachens: „Die grosse Bedeutung, die Aristoteles diesen Fragen zuspricht, scheint mir aber wieder ein Indiz für die besondere Spottlust und zugleich für die besondere Empfindlichkeit gegenüber Spott zu sein, die gewöhnlich im 5. und 4. Jahrhundert herrschten, und ein Anzeichen für das Fortbestehen von Elementen der *shame culture*.“<sup>1199</sup> Das Ende der Alten Komödie mit ihren spöttischen Angriffen auf Politik und Gesellschaft kann dennoch als ein Indiz für eine Veränderung des Humorverständnisses gesehen werden.<sup>1200</sup> Zuerst spiegelt es vor allem die politischen Veränderungen, die dazu führten, dass der Bürger von seiner direkten Verantwortung für das Gemeinwesen entbunden wurde. Der damit in Gang gesetzte und für die kommenden Epochen prägende Rückzug ins Private verlangte nach einer anderen Art der Unterhaltung. Zwar diente auch sie der Konsolidierung der Lebenswelt, aber die Anforderungen und Grenzen dieser Welt hatten sich gewandelt: Anstatt um das Bestehen der Polis ging es um die Befindlichkeit der Familie und des Individuums.<sup>1201</sup> Mit dem Symposion als weiterem wichtigen Bereich des Lachens hatte sich dessen spöttische Form schon zuvor auf eine private Ebene verlagert. Seit den gesellschaftlichen Veränderungen der Archaik hatte sich die Bedeutung des Gastmahls vom politischen Entscheidungsraum hin zur Gegenwelt von Spiel und Erheiterung gewandelt; mit der Demokratisierung der Gesellschaft erhielten ausserdem immer mehr Bürger Zugang zu den Vergnügungen des Festmahls.<sup>1202</sup> Dies führte wohl auch zu unterschiedlichen Ausprägungen der Gelage, die je nach gesellschaftlichen Kreisen eine andere Art des Humors pflegten. Die Possenreisserei wurde gemäss Bremmer von der aristokratischen Elite immer mehr verfeinert,<sup>1203</sup> während andere Gruppen sich weiterhin der schonungslosen gegenseitigen Verspottung verschrieben. In hellenistischer und römischer Zeit nahm der repräsentative Aspekt des Gastmahls zu; die versammelten Spassmacher und Bettler zeigten die Bedeutung eines Anlasses an und verkörperten gleichzeitig eine Gegenwelt für die Feiernden, über die man sich im geschützten Rahmen des Symposions lustig machen konnte. An eine breitere Öffentlichkeit wandte sich die kynische Diatribe,

<sup>1199</sup> Kullmann 1995, 88. Siehe dazu auch Vernant 1993, 27 f.

<sup>1200</sup> Bremmer 1999, 26 f.

<sup>1201</sup> Rostovtzeff ist, was die Befindlichkeit der bürgerlichen Oberschicht (in seiner Terminologie als ‚Bourgeoisie‘ bezeichnet) als Zielpublikum der Neuen Komödie betrifft, anderer Meinung. Er schreibt ihr ein vitales Interesse an der Politik der eigenen Stadt und dem Fortbestehen ihrer Traditionen zu, andererseits unterstellt er ihr aber auch eine sehr materialistische, egoistische Gesinnung (ohne darin einen Widerspruch zu sehen), siehe Rostovtzeff 1955, 892–894. 897. Wie Pollitt 2006, 5 richtig bemerkt, hatte die neue Form der Komödie kein spezifisches ‚setting‘ mehr, so dass sie an allen Orten der hellenistischen Welt aufgeführt werden konnte: „The substance of New Comedy, in short, reflected experience that was as familiar at Alexandria or Antioch, or anywhere that urban life existed, as it was in Athens.“

<sup>1202</sup> Das Symposion mit seinen Ritualen blieb im klassischen Athen jedoch immer ein mit der Aristokratie verbundenes Ereignis, vgl. Murray 1993, 282 f. Zu den verschiedenen Formen des Gastmahls, zu denen beispielsweise auch die gemeinsamen Mahlzeiten der Beamten im Prytaneion gehörten, siehe DNP 4, 1998, 799–803 s. v. Gastmahl (P. Schmitt-Pantel).

<sup>1203</sup> Bremmer 1999, 20 f. 26–29. „Als die Aristokratie begann, sich aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen und sich mehr auf das *symposion* zu konzentrieren, wurden Streitigkeiten und innere Auseinandersetzungen weniger annehmbar. Da die Angehörigen jener Schicht zudem wenig davon hatten, wenn sie im öffentlichen Leben aktiv waren, mussten sie sich auf andere Weise auszeichnen. Und so, wie sie gerade begannen, sich in einer kontrollierteren Weise zu bewegen, entwickelten sie auch in ihrem Verhalten beim *symposion* einen weiter verfeinerten Humor.“ Ebenda 29.

die als spöttische Rede Gesellschaftskritik und Aufruf zur Gelassenheit gegenüber der Mühsal des Lebens in einem war. Angesprochen war mit diesem philosophischen Lachen das Volk, das sich durch die Verspottung der Oberschicht und anderer aktueller Themen vom *theatrum mundi* lösen und es mit Distanz betrachten sollte: „Das Lachen, das offensichtlich seinen aggressiven Charakter auch in der Kaiserzeit behalten hat, wird, wenn es sich auf die Eitelkeit der Welt richtet, zu einem therapeutischen Mittel, um die Verunsicherung des hellenistischen Menschen in einer fortbestehenden Schamkultur zu steuern.“<sup>1204</sup> Demgegenüber war die Witzkultur als dezidiert satirische Sprechweise und gezielter Spott ein Merkmal der Oberschicht, das genauen Regeln folgte und nur innerhalb dieser Gruppe seine Wirkung entfaltete.<sup>1205</sup> In der römischen Komödie schliesslich war realitätsbezogene Kritik in Form der Verspottung einzelner Personen nicht vorgesehen und sogar verboten,<sup>1206</sup> hingegen blieb sie ein fester Bestandteil von Festen wie den Saturnalien, wo das Lachen sowohl im öffentlichen als auch im privaten Rahmen in Umzügen, Tänzen und Banketten den Übergang ins neue Jahr begleitete.

Es schient, als ob das ständige Wechselspiel zwischen dem Ausleben der Macht des Lachens und seiner institutionalisierten Begrenzung in unterschiedlicher Ausprägung, aber unvermindert von der griechischen über die römische Gesellschaft bis in die Spätantike erhalten blieb. Die frühen christlichen Theologen beispielsweise bedienten sich genauso wie ihre philosophischen Vorgänger und heidnischen Gegenspieler der satirischen Schreibweise, um Andersgläubige zu diskreditieren.<sup>1207</sup>

Auch das rituelle Lachen blieb ein wichtiger Bestandteil des Jahreskalenders: Die Saturnalien gewannen im 4. Jh. n. Chr. sogar an Beliebtheit und breiteten sich im ganzen Reich aus, wobei es zum Teil zu Verschmelzungen mit anderen Winterfesten kam.<sup>1208</sup> Ebenso wurden auch die römischen Lupercalia – in leicht geänderter Form – noch im 5. Jh. n. Chr. regelmässig gefeiert und entsprachen offensichtlich einem Bedürfnis der Bevölkerung.<sup>1209</sup> Die Kirche arrangierte sich mehr oder weniger widerstrebend mit diesen Umständen, die schliesslich in den mittelalterlichen Narrenfesten und religiösen Possenspielen eine neue Ausprägung fanden.<sup>1210</sup>

<sup>1204</sup> Kullmann 1995, 97. Die Kyniker sprachen mit ihrer Philosophie am besten den Individualismus der Zeit an, siehe Pollitt 2006, 7; Rostovtzeff 1955, 903.

<sup>1205</sup> Dennoch war der römische Sinn für Satire nicht nur auf die Oberschicht beschränkt; allerdings nimmt ihre Bedeutung in der Kaiserzeit ab: „Gleichwohl verliert die *Satura ridens* in der Kaiserzeit ihren eigentlichen Nährboden, ihr direktes kommunikatives Umfeld und wandelt sich zur pathetisch anklagenden, rein literarischen Moralsatire.“ Vogt-Spira 1997, 129.

<sup>1206</sup> Graf 1999, 36–38.

<sup>1207</sup> Sogno 2012, 365–367. 377 f.; Gilhus 1997, 70. 75.

<sup>1208</sup> Meslin 1970, 51 f.; Döpp 1993, 148; RAC 2, 1954, 648 f. s. v. *Brumalia* (W. Pax).

<sup>1209</sup> Die Lupercalia waren um 400 n. Chr. wohl keine offiziellen Feiertage mehr, und das Tieropfer war aus der rituellen Handlung gestrichen worden. Die ausführenden Ritualteilnehmer wurden zudem von Schauspielern gestellt, so dass das Ganze eher zu einem Spektakel für die Zuschauer im ansonsten kaum mehr belebten Forum geworden war. Die Organisation und Finanzierung oblag dem zuständigen Beamten und bot damit eine willkommene Repräsentationsplattform für die römische Oberschicht, siehe McLynn 2008, 169–173. Zur Polemik um das heidnische Ritual seitens der kirchlichen Obrigkeit und seine mögliche Abschaffung siehe ebenda 162–166.

<sup>1210</sup> Meslin 1970, 95–98. 121–123; Gilhus 1997, 80–83. 88 f. 98: „Compared to the early Church, it is striking how religious laughter in the late Medieval period has moved out of mythological texts and monastic rules and appears in the middle of the life of the Church. ... The impulse to laugh in the Middle Ages was no longer censored as it was in the early church with its battle against the body. Nor was laughter, as in Gnostic religion, used to lay bare the polarity of soul and body. Taken together, these examples reflect a development in the

Das Verlachen und karnevaleske Umstürzen im festgelegten Rahmen blieb so gesehen während der ganzen Antike aktuell. Weniger eindeutig scheint dies meiner Meinung nach mit dem privaten Verspotten einzelner Personen oder Bevölkerungsgruppen der Fall zu sein. Die bewusste, schamvolle Exposition des Anderen, wie sie oben unter dem Begriff der Schamkultur noch einmal umrissen wurde, hing eng mit dem Gefühl der Ehre und deren Verlust zusammen, in das die Mechanismen des Verlachens greifen konnten. Mit dem Aufkommen des Christentums behielt die Scham zwar ihre soziale Relevanz, wurde aber auf grundlegende Weise mit der moralischen Schuld, die in der Natur des Menschen liegt, verknüpft.<sup>1211</sup> In diesem Kontext ging die Wirksamkeit des Lachens, das im Übrigen selbst Teil des körperbezogenen Schamgefühls war, verloren.

Kullmann sieht bereits im stoischen Lachen des Seneca erste Anzeichen einer tiefgreifenden Veränderung: „Dieses stoische Lachen bedeutet eine Verinnerlichung. Es ist ein Ansatz zur Überwindung der antiken Schamkultur. Während das kynische Verlachen der Reichen und Mächtigen nur die proletarische Umkehr der amüsierten Arroganz gegenüber den Armen, Dummen und Schwachen darstellt, zeugt das stoische Lachen von einem in sich ruhenden Selbstbewusstsein.“<sup>1212</sup> Ganz verschwand das Lachen auf Kosten anderer wohl nie, aber die Auffassung des Christentums, in der Schuld und Gewissen, aber auch Reinheit und Mässigung Schlüsselbegriffe waren und sind, schränkte es noch einmal erheblich ein.<sup>1213</sup>

## V.2 Die hellenistisch-römische Gesellschaft und ihre Gegenbilder

### V.2.1 Gegenbilder

Wie das Tier als menschliches Konzept, als Matrise zur Begrenzung des menschlichen Selbstbildes diente, so zeigt auch das als lächerlich Empfundene, wo das Eigene in das Andere überging. Im Unterschied zum Tier, das immer ein übergreifender, für alle Menschen gleichermassen gültiger Stereotyp blieb, war das Lächerliche in seiner Erscheinung einseitiger. Es war nie ein neutrales Symbol, sondern beinhaltete immer auch eine wertende Distanznahme und Ablehnung. Als Kriterium dafür, was man als fremd erachtete, konnte es beliebig auf Einzelpersonen, Gruppen oder Ethnien projiziert werden. Es ist die Gleichsetzung des Lächerlichen mit dem Hässlichen, das ihm die moralische Bedeutung verlieh. Das Tier als Symbol musste nicht, aber es konnte ein moralisches Urteil transportieren – am deutlichsten kommt dies in der Physiognomik zum Ausdruck, die tierische Kennzeichen verwendete, um menschliche Eigenschaften zu charakterisieren. Dem Tier wurde damit eine grundsätzlich negative Natur zugeschrieben, wie es auch mit dem ethnisch Fremden oder dem

---

Christian history of laughter from laughter being singled out as an object for restrictions to it being fostered through religious theatres and feasts.”

<sup>1211</sup> Müller 2011, 69–71.

<sup>1212</sup> Kullmann 1995, 96.

<sup>1213</sup> Siehe Kullmann 1995, 97; Bremmer 1999, 30 f.; Poinssotte 1998, 324–326; Gilhus 1997, 58 f.; Halliwell 2008, 517–519.



weiblichen Geschlecht geschah. Nicht umsonst überliefert Diogenes Laertios folgenden berühmten Ausspruch eines griechischen Philosophen, für welche Dinge er dankbar sei:

*... dass er geboren sei 1. als Mensch und nicht als Tier, 2. als Mann und nicht als Frau, 3. als Grieche und nicht als Nichtgrieche.*<sup>1214</sup>

Die griechische Identität gründete trotz der Neugier und Offenheit gegenüber den Errungenschaften anderer Kulturen wesentlich auf dem Glauben an die eigene politische, militärische und kulturelle Überlegenheit.<sup>1215</sup> Die Grenze zum Anderen hatte eine konkrete geographische Dimension, die durch die Begegnung mit dem Fremden auf Reisen, aber auch durch Kriege bestätigt wurde. Je weiter weg ein Ort war, desto stärker wurde er als gegensätzlich zur eigenen, bekannten Umgebung begriffen.<sup>1216</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Unbekannten diente dabei immer auch der Konstitution der eigenen Identität: „Das Selbst wird aus dem Gegensatz des Anderen definiert.“<sup>1217</sup> Diese Definition erfolgte naturgemäss nicht nur über die Ethnie. So, wie sich die räumlichen Grenzen des Anderen im Bezug auf die griechische Gesellschaft konzentrisch erweiterten, war dies auch auf der Ebene der individuellen Wahrnehmung der Fall. Übergreifender als ein fremdes Volk konnte das Tier als Gegenbild dienen, spezifischer dagegen eine Grösse, die Teil der eigenen Lebenswelt war. Dazu gehörten die Satyrn genau so, wie Frauen, Handwerker und Sklaven.<sup>1218</sup> Der von Hölscher geprägte Begriff der ‚Gegenwelten‘ will eben diese „Vielheit von Fremdheiten“<sup>1219</sup> ansprechen und soll als Konzept für das vielschichtige Verständnis der eigenen Identität und ihrer Gegensätze dienen.<sup>1220</sup> Je nach Aspekt der in Frage gestellten Identität änderten sich die für diese Gegensätze verwendeten Bilder: „Auch in der Ausformung ihrer Gegenbilder griffen die Griechen auf unterschiedliche Entwürfe zurück, einerseits auf mythische Wesen wie Gorgonen, Giganten, Kentauren und Satyrn, andererseits auf historische Figuren wie Barbaren und Angehörige sozialer Randgruppen.“<sup>1221</sup> Die

---

<sup>1214</sup> Diog. Laert. 1, 33 (Übersetzung F. Jürss). Die Aussage wird entweder Thales oder Sokrates zugeschrieben.

<sup>1215</sup> Siehe Dihle 2000, 183 f. und Düring 2005, 479. Zu den positiven Strategien zur Schaffung der Identität einer Gesellschaft siehe Hölscher 2000, 9.

<sup>1216</sup> Hölscher 2000, 12–14.

<sup>1217</sup> Hölscher 2000, 9.

<sup>1218</sup> Die beiden letzteren waren in den bildlichen Darstellungen durch ihr Äusseres als ‚andere‘ gekennzeichnet; die Satyrn durch ihre halbtierische Erscheinungsform, die Arbeiter durch ihre Bekleidung, siehe Padgett 2000, 46 f. bzw. Pipili 2000, 154.

<sup>1219</sup> Hölscher 2000, 12.

<sup>1220</sup> Hölscher 2000, 12: „Gesellschaften wie auch Individuen konzipieren sich selbst in verschiedenen Sektoren und Dimensionen von Identität: gesellschaftlich, politisch, psychologisch, geschlechtlich, ethisch und so fort. In jeder dieser Richtungen stehen ein oder mehrere Gegenpole, an denen die eigenen Massstäbe und Normen definiert werden. Weder die eigenen Positionen noch die Oppositionen in den verschiedenen Sektoren der Lebenskultur müssen aber untereinander kongruent oder miteinander kompatibel sein: Divergenzen und Widersprüche sind sowohl im ‚Selbst‘ wie im ‚Anderen‘ vorauszusetzen. Es geht daher, im Plural, um ‚Identitäten‘ und ‚Alteritäten‘.“

<sup>1221</sup> Schneider 2000, 352.

Konstruktion des Anderen erfolgte immer als Polarität, die eine direkte und absolute Opposition bildete zu dem, was man als Eigenes verstand.<sup>1222</sup>

Aber auch als integrierter Teil der Gemeinschaft konnte man selbst plötzlich zum Anderen werden. Das Lachen und sein Verständnis in der griechischen Antike zeigen deutlich, wie schnell das Individuum aus der Gruppe ausscheiden konnte, weil es ihren Normen nicht entsprach. Als konzeptuelle Gegenbilder fingen beispielsweise die Satyrn diese Auseinandersetzung mit dem unzivilisierten Anderen auf, die ohne Hemmungen ihren Trieben und Bedürfnissen in Sachen Trinken, Sexualität, Tanzen und auch Lachen nachgingen und so das Fremde, das Animalische als Teil jeden Bürgers spiegelten.<sup>1223</sup> Schneider hat darauf hingewiesen, dass die hellenistischen Könige und in ihrer Nachfolge die Elite des römischen Reiches das Potential dieses Gegenbildes, das alle soziale Schichten ansprach, als *neoi dionysoi* an sich banden und politisch nutzten.<sup>1224</sup> Die in Kapitel IV.C besprochenen Figuren von Festteilnehmern bzw. die für die Bevölkerung gestifteten Feste sind ein Zeugnis dieser von den Herrschern inszenierten Gegenwelt, die ihnen die Zufriedenheit und Loyalität der Bürger sichern sollte. Die Ausweitung einer ursprünglich *polis*-bezogenen Alterität auf ein ganzes Königreich ist bezeichnend für eine Epoche, in der das ethnisch Fremde Teil der eigenen Umgebung geworden war und ‚altgediente‘ Gegensätze wie jener zwischen Griechen und Barbaren ihre Gültigkeit verloren hatten.<sup>1225</sup> In der römischen Staatskunst erlebten ‚die Barbaren‘ als Gegenbild hingegen eine Renaissance. Zur Legitimation des Weltreiches wurde ein übergreifendes Feindbild benötigt, das unabhängig von konkreten historischen Ereignissen als Verkörperung der Bedrohung für die römische Herrschaft und Ordnung funktionierte.<sup>1226</sup> In den Augen von Zanker war die Omnipräsenz dieser Bildchiffren prägend für die Wahrnehmung der Römer: „Die immer wieder gesehenen Bilder setzten sich in den Köpfen der Zeitgenossen fest und wurden auf diese Weise zu Bestandteilen ihrer Mentalität. Diese Verinnerlichung, der unspezifische Charakter und das universelle Bedeutungsgeflecht, in das das römische Barbarenbild eingebunden war, hatten sogar zur Folge, dass man sich auch innere Feinde, die Unterlegenen im Bürgerkrieg, ideologische Dissidenten wie die Christen und einfache Verbrecher, gar nicht mehr anders als die Barbaren der Bilder vorstellen konnte.“<sup>1227</sup> Das positive Gegenstück dazu waren die Welten mythischen Glücks, mit denen man sich im Privaten umgab.<sup>1228</sup> Ein Gegenbild oder, wenn dieses Teil eines umfassenderen Konzepts war, eine Gegenwelt, war im Wesentlichen ein Symbol, das in ganz unterschiedlicher Form Verwendung finden

---

<sup>1222</sup> Cartledge 1993, 12 f. sowie 11: „In fact, the Greek – barbarian antithesis is a strictly polar dichotomy, being not just contradictory but jointly exhaustive and mutually exclusive. Greeks + barbarians = all humankind.“

<sup>1223</sup> Siehe Schneider 2000, 354–372.

<sup>1224</sup> Schneider 2000, 373.

<sup>1225</sup> Siehe Pollitt 2006, 13.

<sup>1226</sup> Siehe Zanker 2000, 410–412 und Maderna-Lauter 2000, 435: „Affirmativität wird gegen ‚ein Anderes‘ zur Geltung gebracht und behauptet sich oft erst in der Abwehr eines Negativen als Positives. Das Positive ist damit zu einem ganz wesentlichen Bestandteil auch Widerstand und Kampf – gegen das erfahrbare Negative.“

<sup>1227</sup> Zanker 2000, 416.

<sup>1228</sup> Zanker 2000, 427; Muth 2000, 480. 483 f., wo die Autorin auf die Ambivalenz hinweist, die mit einer Verlagerung der Glückswelt in eine utopische, mythologische Sphäre verbunden ist.

und seine Funktion je nach Kontext ändern konnte.<sup>1229</sup> Seine Besonderheit in dieser Erscheinungsform war, dass es *ex negativo* in dem Sinne verwendet wurde, als es stets indirekt, als Spiegelung, eine Identität ausdrückte und nicht in Form einer direkten Identifikation: Ein Gegenbild zeigt, was einem fehlt, wonach man sich sehnt oder was man gerade nicht sein möchte.

### V.2.2 Gesellschaftsstrukturen

Die steigende Bedeutung des individuellen Lebens<sup>1230</sup> in hellenistischer und römischer Zeit hatte zur Folge, dass sich Anzahl und Qualität der Gegenwelten veränderten: Die Grenzen zum Anderen mögen räumlich gesehen zwar auf einem engeren Radius verlaufen sein<sup>1231</sup> – einerseits, weil man sich für die aussenpolitischen Belange nicht mehr zuständig fühlte, andererseits, weil das Fremde in Form von anderen Kulturen immer mehr in die Nähe gerückt war<sup>1232</sup> – hatten sich auf der psychologischen Ebene durch die Komplexität der Aussenwelt aber gleichzeitig vervielfacht: „Wichtiger ist, die Zweipoligkeit zu sehen, in welcher der Einzelne im Hellenismus steht: zum einen definiert er sich durch die Traditionen des Kollektivs, der Polis und des Genos, zum anderen weitet sich der Aktionsraum sozusagen global aus und wirft den Einzelnen auf sich selber zurück, auf seine privaten Problemlösungen, von der Philosophie bis zur Magie.“<sup>1233</sup>

Die Veränderung der Sozialstruktur machte sich in hellenistischer Zeit je nach Region unterschiedlich bemerkbar. In Griechenland selber war dies in der Gestalt einer immer stärker werdenden Elite der Fall, die sich aus wohlhabenden, wirtschaftlich unabhängigen, nicht notwendigerweise adligen Bürgern zusammensetzte und der gegenüber die Klasse jener stand, die körperliche Arbeit verrichteten. Zu letzteren gehörten trotz ihrer hohen Fertigkeiten auch Ärzte, Architekten und andere Spezialisten. An der politischen Organisation der Städte änderte sich auf den ersten Blick nur wenig. Viele griechische Poleis behielten ihre demokratische Struktur mit Rat, Volksversammlung und

---

<sup>1229</sup> Vgl. Maderna-Lauter 2000, 440. 445–449 zur unterschiedlichen Verwendung und Funktion der Figur des Giganten in der römischen Kunst.

<sup>1230</sup> Vgl. Murray 1993, 287 in Bezug auf die klassische Zeit: „Was in Athen fehlt, ist ein Konzept des Individuums, nicht eines der Freiheit. Die Idee einer persönlichen Freiheit existierte sehr wohl im Sinne jener Fähigkeit, ‚so zu leben, wie man wünscht‘, die Teil des athenischen Ideals ist: Dieses Ideal besteht in der Freiheit, zwischen einer Vielzahl einander überlagernder sozialer Bindungen zu wählen und auf diese Weise durch eine Art ‚in den Zwischenräumen gelegener Freiheit‘ einen individuellen Platz für sich selbst zu finden. Und dennoch handelt es sich um eine sozialgebundene Freiheit, die aus dem Bewusstsein einer vielfältigen Zugehörigkeit resultiert.“

<sup>1231</sup> Dies bedeutet gerade nicht, dass die Lebenswelt des hellenistischen Menschen im geographischen Sinn kleiner geworden war, im Gegenteil: „Die geographischen Werke waren so ein jedermann zugänglicher Beweis für eine unbestrittene Tatsache – die Einheit und Homogenität der hellenistischen Welt im Sinne der Kultur und Lebensweise. Der Leser konnte aus ihnen auf den ersten Blick erfahren, wo die Kulturwelt endete und wo die halbzivilisierte und nur teilweise bekannte Welt begann. Sie gaben anziehende und gut ausgewogene Beschreibungen der Gebiete, die neu zum Bereich der griechischen Kultur hinzugekommen waren, und vermittelten die Vorstellung, dass ihr Besuch im Grunde mit keinem sehr ernstem Risiko mehr verbunden und kaum schwieriger und gefährlicher als eine Reise rund um die Ägäis war.“ Rostovtzeff 1955, 823 f.

<sup>1232</sup> Vgl. Pollitt 2006, 10 f.: „The cosmopolitan outlook, or what is sometimes referred to as the ‚universalism‘ of the Hellenistic period, has an integral relationship to the individualism just discussed. As Hellenistic thinkers began to look within themselves for qualities which were fundamental and natural, rather than conventional, it was quite natural that they should seek to find these same qualities in their fellow men. Individualism presupposes universalism; one can be seen as a ‚corollary‘ ... of the other.“

<sup>1233</sup> Graf 1995, 114.

Beamten, deren Funktion weitgehend erhalten blieb. Ein entscheidender Unterschied zur vorangehenden Epoche bestand aber darin, dass die Polis zum Staat im Staat geworden war und ihre Freiheit in Abhängigkeit zu einem fremden Herrscher stand. Aussenpolitische Entscheidungen lagen ausserhalb ihres Kompetenzbereiches.<sup>1234</sup> Auch wenn die Quellenlage keine Verallgemeinerung diesbezüglich zulässt, scheint es sich bei vielen dieser hellenistischen Demokratien *de facto* um Oligarchien gehandelt zu haben, in denen die reiche Oberschicht das Geschehen bestimmte.<sup>1235</sup> Die Macht dieser Wenigen zeigte sich auch in zunehmendem privaten Landbesitz<sup>1236</sup> und einer verstärkten Präsenz auf dem Gebiet der Religion: Da die Stadt immer öfter selbst nicht mehr in der Lage war, die öffentlichen Kulte zu finanzieren, übernahmen stattdessen reiche Privatleute religiöse Ämter und die damit verbundenen Ausgaben und vergrösserten so ihren Einflussbereich.<sup>1237</sup> Auch der König kümmerte sich als *euergetes* um die Erhaltung lokaler religiöser Bräuche und wurde dafür im Gegenzug im für Griechenland neuen Herrscherkult geehrt. Wichtig waren in diesem Zusammenhang zudem die erwähnten städtischen Feste, die sich an die gesamte Bevölkerung richteten. Sie boten nicht nur die Möglichkeit, die „Gemeinsamkeit aller Stadtbewohner ebenso wie die differenzierenden Sozialstrukturen der hierarchisierten Gesellschaft“<sup>1238</sup> wahrzunehmen, sondern auch eine Gelegenheit, von den Wohltaten der Mächtigen zu profitieren. Denn umgekehrt war die zentrale Staatsgewalt ebenso in den Steuern und Abgaben spürbar, die für den Unterhalt des Heeres, aber auch zur Finanzierung des prunkvollen Lebensstils des Königs und seiner Freunde eingezogen wurden. Der zur Schau gestellte Reichtum und die Grosszügigkeit der Elite standen in direktem Gegensatz zur bis anhin gelebten äusserlichen Gleichheit aller Bürger und dienten der bewussten Abgrenzung der neuen Oberschicht gegen den Rest der Gesellschaft.<sup>1239</sup>

Mit der Abwanderung von Teilen der Bevölkerung in die neu eroberten Gebiete der hellenistischen Reiche sank die Nachfrage an freien Arbeitskräften im Mutterland, ausserdem wurden die immer zahlreicheren von der Oberschicht beschäftigten Sklavenarbeiter zu einem Problem für die freien Berufstätigen, die mit ihnen nur schlecht konkurrieren konnten. Die Arbeit wurde knapp, und die wirtschaftlichen Schwierigkeiten nahmen zu, was zu verbreiteten Existenzproblemen in der Unterschicht führte.<sup>1240</sup> Gleichzeitig lebten in den mutterländischen Städten auch immer mehr Nicht-Griechen, die am sozialen Leben der Einheimischen teilnahmen, indem sie zum Beispiel – wenn sie über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügten – unter die Epheben aufgenommen wurden. Die

---

<sup>1234</sup> Shipley – Hansen 2007, 57–60.

<sup>1235</sup> Shipley – Hansen 2007, 58 f.

<sup>1236</sup> Shipley – Hansen 2007, 61.

<sup>1237</sup> Mikalson 2007, 215 f. An der religiösen Praxis der alten griechischen Städte änderte sich dabei nur wenig, siehe ebenda 212.

<sup>1238</sup> Graf 1995, 106.

<sup>1239</sup> Ma 2012, 49 f. Siehe dazu auch Meyer-Zwiffelhofer 2003, 379.

<sup>1240</sup> Rostovtzeff 1955, 897–899 bezeichnet diesen Konflikt – nicht nur im griechischen Mutterland – als jenen zwischen dem „Proletariat“ und der „Bourgeoisie“, die sich durch einen immer exklusiveren Lebensstil auszeichnete, der wenig Rücksicht auf die übrige Bevölkerung nahm. Ungeachtet ihres Status wurde auch die Arbeit der Spezialisten zum Handwerk gezählt und deshalb streng genommen der Unterschicht zugeordnet, vgl. dazu Rostovtzeff 1955, 890.

Ausbildung der jungen Bürger diene nunmehr auch weniger der militärischen, sondern in erster Linie der sportlichen und kulturellen Formation;<sup>1241</sup> was einst ein Raum der bürgerlichen Polisidentität gewesen war, verlor so an Verbindlichkeit. Die schwindende Identifikation mit der Institution der Polis manifestierte sich auch in der Zunahme dörflicher Siedlungen im Umland der Stadt, wie sie in anderen Teilen des Mittelmeerraumes schon früher existierten.<sup>1242</sup>

In den anderen Regionen der hellenistischen Welt, namentlich im für uns speziell relevanten Ägypten, wurde der Antagonismus der gesellschaftlichen Gruppierungen dadurch verstärkt, dass die arbeitende Bevölkerung mehrheitlich aus Einheimischen bestand, während die Oberschicht – hohe Militärangehörige und Beamte, Kaufleute, aber auch zahlreiche Spezialisten – eingewanderte, zum Teil auch bewusst angesiedelte Griechen ausmachten, die ihre Kultur als identitätsstiftendes Bindeglied pflegten und ausweiteten.<sup>1243</sup> Die Mehrheit der Einwanderer liess sich in städtischer Umgebung nieder, wo die politischen und kulturellen Institutionen in griechischer Hand waren. Alexandria orientierte sich diesbezüglich an den demokratischen Strukturen von Athen, ohne jedoch die Vorherrschaft der Oberschicht zu beschneiden.<sup>1244</sup> Diese vorwiegend aus Griechen und Makedonen bestehende, im Umkreis des Königs herrschende Gesellschaft war wenig um eine Integration in die fremde Kultur bemüht; allerdings gewährte sie der ägyptischen Priesterkaste ihre Privilegien und förderte die einheimischen Kulte.

Natürlich wanderten auch viele einfache Soldaten und mittellose Leute nach Ägypten aus, um ihr Glück zu suchen. Einige von ihnen siedelten sich auf dem Land an, wo sie aber einer Minderheit angehörten.<sup>1245</sup> Hier lebten Griechen und Ägypter in unterschiedlich starker Durchmischung; im Fayum ist neben rein griechischen Siedlungen auch ein Zusammenleben der Ethnien nachweisbar. Rein rechtlich gesehen bestand zwischen Siedlern und Einheimischen kein Unterschied; ausschlaggebend für den sozialen Status war vielmehr die umgekehrte Akkulturation. Wer sich ausreichend ‚hellenisierte‘, war durchaus imstande, eine Stellung innerhalb der lokalen Elite zu erobern.<sup>1246</sup> Konkret änderte dies am schwierigen Alltag der *laoi* aber nur wenig. Die ländlichen Verwaltungsstrukturen waren zwar in ihrer ursprünglichen Form belassen worden, wurden aber durch

---

<sup>1241</sup> DNP 3, 1997, 1074 f. s. v. Ephebeia (H.-J. Gehrke).

<sup>1242</sup> Shipley – Hansen 2007, 57. 63.

<sup>1243</sup> Siehe Murray 1993, 290. Während Rostovtzeff 1955, 885 hinter der Beweglichkeit der Griechen eine rein positive Triebkraft sieht, betont Pollitt 2006, 1 die Schwierigkeiten, die mit der Auswanderung verbunden sein konnten: „In these new communities there must inevitably have been a certain feeling of strangeness and rootlessness that provoked anxiety. One did not always know, for example, who one’s fellow citizens were or what to expect from them, since many of them were migrants from unfamiliar cities and even, in some cases, unfamiliar cultures.“ Ein wichtiger Ort für diese Identitätsbildung war das Gymnasion, das sowohl in der Stadt als auch auf dem Land zur zentralen griechischen Bildungsinstitution geworden war, siehe Weber 2010, 22; Bingen 2007, 119.

<sup>1244</sup> Shipley – Hansen 2007, 65.

<sup>1245</sup> Bingen 2007, 113.

<sup>1246</sup> Weber 2010, 19; Rostovtzeff 1955, 838. 850 f. Rostovtzeff ist der Meinung, dass im 2. und 1. Jh. v. Chr. in Ägypten eine Durchmischung von Einheimischen und Eingewanderten erreicht war, die sich sowohl auf die *laoi* als auch auf die ‚Bourgeoisie‘ erstreckte. Differenzierter Bingen 2007, 113 f. 245 f. Zur wichtigen Stellung der ägyptischen Priesterkaste als Vermittler zwischen Herrschern und Volk vgl. Heinen 2006, 20 f. 37. 43 f., zu ihrem Niedergang in späthellenistischer und römischer Zeit Bingen 2007, 252 f. Dihle 2000, 188 f. zeigt, dass die Kulturvermittlung auch in umgekehrter Richtung vor sich ging.

griechische Beamte kontrolliert, die von ihrer Macht durch Ausbeutung und Willkür profitierten.<sup>1247</sup> Soziale Unruhen und Aufstände, denen die Herrschenden nie langfristig entgegen treten konnten, gehörten deshalb zum Bild der Zeit.<sup>1248</sup> Wenn die beiden Kulturen mehr nebeneinander als miteinander existierten, ist das gemäss Bingen vor allem darauf zurückzuführen, dass einerseits keine von ihnen homogen, sondern von komplexer, uneinheitlicher Struktur war und andererseits aber auch nicht auf grundlegende Werte ihrer kulturellen Identität verzichten wollte.<sup>1249</sup> Von einer Mischkultur lässt sich daher nur in bestimmten Bereichen sprechen, wo sie sich je nach Gesellschaftsschicht anders manifestierte.<sup>1250</sup>

Die Verunsicherung, die oft als charakteristisch für die hellenistische Epoche bezeichnet wird, hat sich wohl gerade in den unteren Schichten breit gemacht, deren Lage vor allem im späten Hellenismus durch eine gewisse Ohnmacht und Hoffnungslosigkeit gekennzeichnet war. Die Oberschicht, die sich in ihrem Handlungsspielraum weniger eingegrenzt sah, profitierte lange von den Vorteilen ihrer sozialen Stellung. Das Auseinanderfallen des hellenistischen Machtgefüges bewirkte aber eine Instabilität der eigenen Umwelt, die schliesslich auch diese Bevölkerungsgruppe nicht unberührt gelassen haben dürfte – nicht umsonst war die Verehrung der Tyche als schicksalshafte Macht durch alle Schichten hindurch verbreitet.<sup>1251</sup>

Die Ausdehnung des römischen Reiches veränderte die Strukturen der Gesellschaft im ganzen Mittelmeerraum noch einmal erheblich. Mit der Eroberung Ägyptens durch Augustus verloren die Griechen ihre privilegierte Stellung und die beiden sozialen Gruppen – Eingewanderte und Einheimische – standen nun gemeinsam unter fremder Herrschaft.<sup>1252</sup> Die Römer übernahmen in den neuen Provinzen das von der hellenistischen Elite etablierte System des Euergetismus, öffentliche Feste und Spiele zu organisieren, Bauten zu stiften und Spenden an die Bedürftigen auszugeben und übertrugen diese Aufgaben der lokalen Führungsschicht: „Die Herausbildung einer aristokratischen Klasse und deren Abschliessung gegenüber dem Demos brachte Gefahren für den Zusammenhalt der Bürgerschaft. Die Energie, die die Notabeln daher aufbringen mussten, um den innerstädtischen Frieden zu wahren, was übrigens ihre wichtigste Aufgabe aus der Sicht der römischen Machthaber war, lässt sich am euergetischen Aufwand ablesen, den sie zu treiben hatten.“<sup>1253</sup>

---

<sup>1247</sup> Weber 2010, 21. Bingen 2007, 199. Das Opfer war meistens, aber nicht immer, die einheimische Bevölkerung, die sich zudem nur mit Mühe an das neue ökonomische System der Geldwirtschaft anpasste, vgl. ebenda 223–225.

<sup>1248</sup> Weber 2010, 22 f.; Rostovtzeff 1955, 876 f. 899–900.

<sup>1249</sup> Bingen 2007, 245 f.

<sup>1250</sup> Weber 2010, 23, wo er auch schreibt: „Multiple Identitäten waren an der Tagesordnung.“

<sup>1251</sup> Pollitt 2006, 3; Graf 1995, 110. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Beliebtheit von Amuletten und anderen magischen Instrumenten hingewiesen, die Schutz vor den vielfältigen Gefahren des Lebens bieten sollten.

<sup>1252</sup> Bingen 2007, 253–255; Shipley – Hansen 2007, 68: „After the transition to Roman rule, the changes were more radical: the step-by-step abolition of democracy, the abandonment of urban fortifications, the increasing proportion of the population that lived in small villages or élite estates, the exploitative presence of foreign entrepreneurs, and frequent interventions in the territorial and internal organization of cities.“

<sup>1253</sup> Meyer-Zwiffelhofer 2003, 397 (am Beispiel der griechischen Städte des römischen Kaiserreiches). Siehe auch Ma 2012, 52.

In Rom selber war die Aristokratie seit der frühen Republik von tragender Bedeutung für den Staat. Die vertikale Gliederung der Gesellschaft war von Beginn an im Wesentlichen jene zwischen der herrschenden adligen und der von ihr abhängigen bäuerlichen Schicht, also zwischen Patriziern und Plebejern.<sup>1254</sup> Der Adel bildete den Senat und bestimmte die politischen Geschicke des Staates. Im 4. Jh. v. Chr. bildete sich nach der Zulassung von Vertretern des Plebs in den Senat eine neue Führungsschicht, die Nobilität, die ihre Legitimation im Wesentlichen aus ihrem Vermögen schöpfte. Die Ausdehnung und der zunehmende Reichtum des römischen Reiches führte im 2. Jh. v. Chr. zu einer steigenden Bedeutung der Kaufleute und Handwerker, während die Bauern in der Folge des zweiten punischen Krieges verarmten, ihr Land verloren und zum mittellosen Proletariat wurden.<sup>1255</sup> Die Übernahme der Alleinherrschaft durch Augustus änderte an der gesellschaftlichen Vormachtstellung der *nobiles* nicht viel; zwar war der Senat nicht mehr der Referenzpunkt der Macht, aber die Privilegien der Oberschicht blieben – auch im Interesse des Kaisers, der auf ihre Tätigkeit als Staatsbeamte angewiesen war – bestehen. Die Leitung der Provinzen übernahmen Mitglieder des Senatorenstandes, also der Nobilität. In den Städten der eroberten Gebiete war, um der *curia* anzugehören, für die lokale Elite nebst der römischen Staatsbürgerschaft auch ein festgelegtes Mindestvermögen nötig, dasselbe galt für den seit Augustus vom Kaiser persönlich ernannten Ritterstand, der ebenfalls zur Verwaltung des Reiches eingesetzt wurde. Finanzieller Reichtum war also immer ein ausschlaggebendes Element in der Zugehörigkeit zu den drei Ständen der Oberschicht – dem *ordo senatorius*, dem *ordo equester* und dem *ordo decurionum* –, die durch äusserlich sichtbare Symbole in Kleidung und Schmuck deutlich gekennzeichnet wurde.<sup>1256</sup> Ein gewisses Vermögen war für die Mitgliedschaft in den *ordines* auch deshalb eine Bedingung, weil ihre Mitglieder für die mit dem Amt verbundenen Ausgaben selber aufkommen mussten und so mit ihrem Geld den römischen Staat mitfinanzierten. Je nach Provinz oder auch je nach Stadt variierte das vorgeschriebene Mindestmass, so dass sich der Stand der Dekurionen vergleichsweise heterogen präsentierte. Das Leben im römischen Reich des 1. und 2. Jh. n. Chr. war geprägt vom Gefühl der Sicherheit und dem relativen Wohlstand, den die Zuwendungen der reichen *nobiles* den Städten verschafften. Dieser Überfluss in Form von neuen öffentlichen Bauten, Spielen und anderen Vergnügungen, die wiederum ein Einkommen für Handwerker und Kaufleute bewirkten, bestand

<sup>1254</sup> Wie in Griechenland so waren auch in Rom die Bauern im ursprünglichen Sozialgefüge der Agrargesellschaft die wichtigste der unteren Schichten, die mehr Ansehen genoss als jene der Handwerker und Kaufleute. Siehe DNP 11, 2001, 766–768 s. v. Sozialstruktur (H.-J. Gehrke) und Alföldy 1979, 6–8.

<sup>1255</sup> Alföldy 1979, 45–47 (auch Alföldy verwendet den Begriff des ‚Proletariats‘). Zum ähnlich verlaufenden Niedergang der Landbevölkerung der italischen Verbündeten bzw. der eroberten Provinzen siehe ebenda 47 f. Mit der Erteilung der römischen Staatsbürgerschaft an alle italischen Provinzen entstand ein neuer Zweig der Oberschicht, der sich, anders als die städtische Aristokratie, in ihren politischen Ambitionen einzig auf den Kaiser ausrichtete, vgl. Dahlheim 2003, 33.

<sup>1256</sup> Siehe Dahlheim 2003, 39–41. 51 und Alföldy 1979, 94. 97 f. Das zur Erhebung in ein Amt oder einen Stand nötige Vermögen war lange Zeit an den Besitz von Ländereien geknüpft. Die gesellschaftlichen Veränderungen des 3. Jh. n. Chr. ermöglichten aber zunehmend auch Männern mit einem Vermögen anderer Herkunft diesen Schritt: „Im Konflikt zwischen dem Bedarf der Städte nach kapitalkräftigen Eliten und der niederen Herkunft sozialer Aufsteiger, die in die Ämter drängten oder gedrängt wurden, musste die Not der Städte siegen ... Allein das Geld machte jetzt den Mann: Der reich gewordene Gladiator und der Bordellbesitzer wurden ebenso ratsfähig wie der geschäftstüchtige Christ, der bis 311 noch als Verbrecher galt.“ Dahlheim 2003, 52.

erneut auf Kosten der Bauern, die für die Grundbesitzer wirtschafteten, ohne von deren Ausgaben in der Stadt zu profitieren.<sup>1257</sup> Trotz diesem grossen Gefälle zwischen Stadt und Land kam es nie zu nennenswerten Protesten oder Aufständen; selbst als im 3. Jh. n. Chr. das schon immer gestörte Gleichgewicht vollends auseinanderfiel, da sich die Oberschicht mehr und mehr auf Kosten der Bauern bereicherte und gleichzeitig ihre Verpflichtung gegenüber dem Staat und seinen Bewohnern vernachlässigte oder nicht mehr tragen konnte, ermöglichte der charakteristische Aufbau der römischen Gesellschaft keinen ‚Klassenkampf‘ in modernen Sinn.<sup>1258</sup>

Die Unterschicht war im Vergleich zur Oberschicht weniger klar gegliedert. Mayer sieht aber mit den neuen Möglichkeiten innerhalb von Gewerbe und Handel seit dem 1. Jh. v. Chr. eine städtische Mittelschicht heranwachsen, die sich nicht zuletzt in der Ausstattung ihrer Häuser als wichtige Rezipienten der zeitgenössischen Bilderwelt erwies.<sup>1259</sup> Einen Unterschied gab es demzufolge zwischen der *plebs rustica* und der *plebs urbana*, wobei letztere auch insofern besser gestellt war, als sie über mehr Alternativen der Lebensführung und auch der Zerstreuung verfügte. Die Landbevölkerung war hingegen durch die erwähnte Steuerlast und Armut niedergedrückt, was vor allem in den Provinzen schlimme Ausmasse annehmen konnte.<sup>1260</sup> Die sozialen Grenzen zwischen Sklaven, Freigelassenen und freien Berufstätigen waren durchlässig, eine Differenzierung erfolgte vielmehr über die Berufe. Ärzte, Pädagogen, Musiker und Schauspieler, aber auch Ingenieure waren oft Sklaven oder *liberti* und nicht angesehenener als Handwerker.<sup>1261</sup> Die Sozialstruktur des römischen Reiches war vergleichsweise flexibel, die Chance, die eigene Position innerhalb der Gesellschaft zu verbessern, war durchaus gegeben: Ein Sklave konnte sich als Freigelassener ein eigenes Vermögen erwirtschaften und selber Gutsbesitzer werden, die Staatsbürgerschaft erlangen und – zumindest in spätrömischer Zeit – vielleicht sogar Mitglied eines *ordo* werden.

Auch wenn absolute Zahlen zur Bevölkerung des römischen Reiches schwer rekonstruiert werden können, steht doch ausser Zweifel, dass die Oberschicht nur einen sehr kleinen Prozentsatz – Alföldy spricht von 1% – der Gesamtbevölkerung ausmachte.<sup>1262</sup> Die politische und wirtschaftliche Krise des 3. Jh. n. Chr. brachte sowohl in der Ober- als auch in der Unterschicht Verschiebungen im Gefüge der Sozialstruktur mit sich. Die Ritter gewannen auf Kosten des Senatorenstandes an Bedeutung, während die Dekurionen den steigenden materiellen Anforderungen der Städte immer schwerer gerecht

---

<sup>1257</sup> Dahlheim 2003, 54–57. Für Bauern, die Agrarstädte bewohnten, war die wirtschaftliche Situation wegen der langen und teuren Transportwege und der sinkenden Verfügbarkeit von bezahlbaren Arbeitssklaven nicht besser, siehe ebenda 55. 223

<sup>1258</sup> Dahlheim 2003, 58. 211. Siehe Alföldy 1979, 135. 137 f. zu den vereinzelten Ausnahmen.

<sup>1259</sup> Mayer 2012, 24. 41. 58 (zu den Schwierigkeiten, die verschiedenen Klassen archäologisch nachzuweisen).

<sup>167</sup>

<sup>1260</sup> Alföldy 1979, 129: „Die am ehesten unterdrückten sozialen Schichten im römischen Reich waren überall die ärmeren und ganz armen Gruppen der Landbevölkerung. Am schlimmsten ging es unter diesen Gruppen nicht einmal den Sklaven der Latifundien, die für den Herrn einen Wert darstellten und zumindest regelmässig ernährt wurden, sondern vor allem den Massen der nominell ‚freien‘ Bauern, die mittellos waren und in den Provinzen häufig auch nicht über die privilegierte Stellung des römischen Bürgers verfügten.“

<sup>1261</sup> Alföldy 1979, 120.

<sup>1262</sup> Alföldy 1979, 130. Siehe auch Dahlheim 2003, 208 f. zu den methodischen Problemen, eine absolute Bevölkerungszahl zu errechnen.



wurden.<sup>1263</sup> Für die Unterschicht bedeutete dies Ausbeutung und Unterdrückung, zwischen Sklaven und frei Geborenen wurde oft kein Unterschied mehr gemacht, so dass vor allem auf dem Land eine einheitlich schlecht lebende Bevölkerungsschicht entstand.<sup>1264</sup> Allgemein spielte die soziale Herkunft eine geringere Rolle für die Stellung in der Gesellschaft; in der Oberschicht hatten die oft adligen Senatoren viel Macht an die Ritter verloren, die nicht selten Soldaten von niedriger Herkunft und Bildung waren. Gegen diese neuen Herren, namentlich gegen die daraus hervorgehenden Kaiser, richteten sich Hass und Widerstand nicht nur der Unter-, sondern auch der beiden benachteiligten Stände der Oberschicht.<sup>1265</sup>

Die umfassende Kontrolle der kaiserzeitlichen Monarchie über die Funktionen des Staates, über seine Kulte und Rituale sowie das Fehlen jeglicher Mitbestimmung bewirkten – vor allem in Friedenszeiten – einen Mangel an Identifikation des Bürgers mit dem Staat. Stattdessen verlegte sich sein Engagement auf eine private Ebene: „Das Schwinden der bürgerlichen Betätigung im Raum der Politik und der Religion verlieh den privaten Formen des gesellschaftlichen Lebens eine neue Bedeutung: Das Vereinsleben gibt dem Einzelnen die Möglichkeit, jenseits seiner Arbeitswelt Profil zu schaffen und gesellig zu sein.“<sup>1266</sup> Solche Vereine waren auch für Sklaven und Freigelassene erlaubt.

#### V.2.2.1 Sklaven

Die Sklaverei schwankte in ihrer Bedeutung im Laufe der hier berücksichtigten Epochen erheblich. In Griechenland genau so wie im römischen Reich war die wichtigste Ursache der Sklaverei die Kriegsgefangenschaft.<sup>1267</sup> Die stereotype Wahrnehmung von fremden Völkern als barbarisch und minderwertig übertrug sich wohl nicht zuletzt deshalb uneingeschränkt auf den Stand der Sklaven. Sie wurden von den Griechen als komplementäres Gegenbild wahrgenommen, das physische und moralische Unterlegenheit auf sich vereinte.

---

<sup>1263</sup> Lepelley 1999, 630–633. Zu den Massnahmen, die Konstantin im Gegenzug zur Stärkung des Senats ergriff und der darauf folgenden Marginalisierung des Ritterstandes siehe ebenda 634. 643.

<sup>1264</sup> Alföldy 1979, 144–151. 153–155.

<sup>1265</sup> Trotzdem kam es zu keiner einheitlichen revolutionären Bewegung, siehe Alföldy 1979, 158–161.

<sup>1266</sup> Dahlheim 2003, 62. Die verschiedenen Vereine, die explizit auch für die Unterschicht erlaubt waren, hatten als vom Kaiser festgelegten Gründungszweck das Gewährleisten einer angemessenen Bestattung ihrer Mitglieder, wobei natürlich darüber hinaus noch weitere Aktivitäten möglich waren. Der Aufstieg der christlichen Kirche ist nicht zuletzt auf dem Hintergrund dieser Entwicklung zu sehen. Gerade in den Provinzen Griechenlands war die Ersatzfunktion dieser Zusammenschlüsse offensichtlich: „Hinter derartigen auf die gesellschaftliche Anerkennung zielenden Formen des Vereinslebens tritt sehr deutlich ihre Funktion als Ersatz für den verlorengegangenen politischen Handlungsspielraum zutage. Das politische Leben, das vor allem bei den Griechen Lebenselixier war, entfaltete neue Triebe im privaten Bereich des antiken Menschen.“ Dahlheim 2003, 64. Auch in der hellenistischen Welt waren solche Vereinigungen, die „Ersatz für das Polisleben schufen“, bekannt, siehe Rostovtzeff 1955, 842–844.

<sup>1267</sup> Ein zweiter, zahlenmässig aber weit weniger ins Gewicht fallender Grund war die Verschuldung, die auch ehemals freie Bürger in die Sklaverei oder zumindest in die Schuldknechtschaft treiben konnte, siehe Schumacher 2001, 26–29. 33.

*Von Natur sind jedenfalls Frau und Sklave unterschieden; denn die Natur geht nicht sparsam vor und stellt nichts von der Art her wie die Schmiede das (vielfältig verwendbare) Delphische Messer, sondern jeweils einen Gegenstand für jeweils einen Zweck. Denn jedes Werkzeug wird dann die höchste Vollendung erhalten, wenn es nicht vielen Aufgaben, sondern einer einzigen zu dienen hat. Bei den Barbaren nehmen dagegen Frau und Sklave den gleichen Rang ein. ... Deswegen sagen die Dichter: „Es ist wohlbegründet, dass Hellenen über Barbaren herrschen“, da Barbar und Sklave von Natur dasselbe ist.<sup>1268</sup>*

Die Sklaverei wurde dementsprechend als ‚natürliche Lebensform‘ jener Menschen betrachtet, die aufgrund ihrer Konstitution zu einem Leben als freier Grieche nicht geschaffen waren.<sup>1269</sup> Fast jeder Haushalt verfügte über Sklaven als ‚Werkzeuge‘, auch jene von nicht vermögenden Bürgern.<sup>1270</sup> Ihr Einsatzbereich war vielfältig. Sie wurden in der Landwirtschaft genau so gebraucht, wie in der handwerklichen Produktion, im Gewerbe oder als Dienstleister aller Art. Oft verrichteten sie im Auftrag ihrer Herren eine Arbeit, die auch das Tagwerk von freien Bürgern war. Sklaven, die im Haus selbst tätig waren, wirkten als Ammen und Pädagogen, als Köche und als persönliches Dienstpersonal. Auf diese Haussklaven wollten auch die griechischen Auswanderer hellenistischer Zeit nicht verzichten. In Ägypten, dass traditionell eher wenig Sklaven beschäftigte, waren sie deshalb wohl die häufigsten Unfreien, während in den Bereichen der Landwirtschaft und des Handwerks wie vor der ptolemäischen Herrschaft vor allem freie Arbeiter tätig waren.<sup>1271</sup> Allerdings war die Unterscheidung zwischen freien und unfreien Personen in der Unterschicht Ägyptens nicht so klar wie in Griechenland, auch in rechtlicher Hinsicht. Offenbar gab es verschiedene Wege, sich einer freien Person oder zumindest ihrer Arbeitskraft zu bemächtigen und sie zum Sklaven zu machen. Andererseits waren die Sklaven besser vor Missbrauch und Bestrafungen geschützt.<sup>1272</sup> Griechische Sklaven konnten freigelassen werden oder sich freikaufen, besaßen aber kein Recht auf Freiheit, so wie sie überhaupt ohne Rechte, sondern Eigentum ihrer Besitzer waren. Im Gegensatz zum römischen Reich konnten sie als Freie aber nicht das griechische Bürgerrecht erlangen, sondern blieben Metöken. In Rom stieg der Bedarf an Arbeitskräften vor allem in der Landwirtschaft schon im 3. Jh. v. Chr. erheblich an. Mit dem Ende des zweiten punischen Krieges um 201 v. Chr. wurden grosse Mengen an Kriegsgefangenen nach Italien transportiert, wo sie als Sklaven die Arbeit der verarmten und

---

<sup>1268</sup> Aristot. pol. 1, 2, 152 b 1–9 (Übersetzung E. Schütrumpf).

<sup>1269</sup> Aristoteles (Aristot. pol. 1, 2 1254 b 16–1255 a 32) vergleicht diese Art Menschen unter anderem mit den Tieren, ist sich aber auch bewusst, dass es Einwände gegen diese Haltung geben muss, vgl. Düring 2005, 490 f. und Cartledge 1993, 126–128.

<sup>1270</sup> Vgl. Himmelfmann 1971, 5 f. Schuller 1995, 37 gibt für das klassische Athen ein Verhältnis von 100'000 männlichen und weiblichen Sklaven zu 40'000 freien männlichen Bürgern an, wobei in archaischer Zeit einerseits und in anderen Regionen Griechenlands andererseits eine erheblich kleinere Anzahl Sklaven anzunehmen ist, siehe ebenda 79.

<sup>1271</sup> Siehe Westermann 1955, 46–48.

<sup>1272</sup> Westermann 1955, 52 f.

vertriebenen Bauern für die neuen Grossgrundbesitzer übernahmen.<sup>1273</sup> Später dienten weitere Gebiete an der sich ausdehnenden Peripherie des Reiches als Quelle; nach Kleinasien und Syrien auch Gallien und später Britannien. Mit der Konsolidierung der Kaiserzeit nahm das Angebot an Sklaven aber stetig ab: Während sie in der Stadt und in den reichen Haushalten nach wie vor von grosser Bedeutung waren, wurden auf dem Land wieder zunehmend freie Bauern oder Freigelassene als *coloni* in die Dienste der Grundbesitzer genommen.<sup>1274</sup> Wie in Griechenland so wurden auch im römischen Reich die verschiedensten Arbeiten durch Sklaven ausgeführt, wobei auch hier in vielen Bereichen Freie dieselbe Arbeit übernahmen. Die Ausbeutung der Sklavenarbeiter war, vor allem auf dem Land, gross. Ihre zumindest bis in die Kaiserzeit fast grenzenlose Verfügbarkeit führte zu einer grausamen, oft menschenunwürdigen Behandlung, als deren Konsequenz Sklavenaufstände in diversen Regionen zu sehen sind.<sup>1275</sup> Im Unterschied zu Griechenland konnten im römischen Reich auch Ärzte, Lehrer, Architekten und Schauspieler Sklaven sein. Letzteres war in Griechenland verboten und rührte gemäss Schumacher von der „säkularisierten Auffassung des Theaters“ der Römer her.<sup>1276</sup> Die Ausübung gelehrter Tätigkeiten wurde dagegen oft von griechischstämmigen Sklaven übernommen, was die Römer von der Bildung und dem geistigen Potential der Griechen profitierten liess. Für die betreffenden Sklaven bedeutete dies zwar in der Regel ein relativ gutes Leben, aber nicht unbedingt mehr soziale Anerkennung. Diese war auch dann nicht gegeben, wenn ihnen, was nicht selten vorkam, in einem bestimmten Alter die Freiheit geschenkt wurde.<sup>1277</sup> Die Freilassung war in der Regel an bestimmte bleibende Verpflichtungen gegenüber dem früheren Herrn gebunden, der dadurch weiterhin von seinem ehemaligen Sklaven profitierte. Trotzdem bedeutete sie für viele Sklaven eine Möglichkeit, in ihrem bisher ausgeübten Gewerbe zu einem gewissen Reichtum und damit verbunden zur ersehnten sozialen Anerkennung zu kommen. Reiche *liberti*, die beispielsweise die nötig Summe für das Amt des Augustalen aufbrachten, erlangten eine den Dekurionen vergleichbare Bedeutung, weil sie mit ihren Zuwendungen und Spenden die Stadt und die Unterschicht unterstützten.<sup>1278</sup> Wirtschaftlich gesehen waren sie von einiger Bedeutung, und in spätrömischer Zeit konnten sie wie erwähnt sogar Ämter der Oberschicht bekleiden.

<sup>1273</sup> Zur Anzahl und der Herkunft dieser Sklaven siehe Alföldy 1979, 49; Dahlheim 2003, 215; Schumacher 2001, 42.

<sup>1274</sup> Siehe Schumacher 2001, 41–43; Alföldy 1979, 127–129. 123 zur ‚freiwilligen‘ Versklavung von freien Römern als eine Kompensation dieser Situation. Offenbar war es nicht selten der Fall, dass arme Eltern ihre Kinder aussetzten oder verkauften, damit diese als Unfreie aufgezogen wurden. Auch die Versklavung der eigenen Person war dank der besseren Lage der Sklaven in der Kaiserzeit und der realistischen Aussicht auf Freilassung eine Alternative.

<sup>1275</sup> Alföldy 1979, 51. Aus dem römischen Ägypten sind allerdings verschiedene Massnahmen überliefert, die von einer zunehmenden Verbesserung der Situation für die Sklaven zeugen: In einem Haushalt geborene Sklaven durften nicht aus Ägypten heraus verkauft werden, der unnatürliche Tod eines Sklaven zog eine Untersuchung nach sich. Es existierte auch die sog. Teil-Sklavenschaft, bei der eine Person nur zur Hälfte unfrei war. Dank der erhaltenen Papyri sind wir über die Situation in Ägypten überdurchschnittlich gut informiert; das Bewusstsein vor allem für die Familienbande der Sklaven wuchs in der Kaiserzeit auch in anderen Regionen des Reiches, siehe Westermann 1955, 102–104. 108.

<sup>1276</sup> Schumacher 2001, 305. Siehe auch Rostovtzeff 1955, 863 f. zum Stand der Schauspieler in hellenistischer Zeit.

<sup>1277</sup> Dahlheim 2003, 217; Schumacher 2001, 292 f.

<sup>1278</sup> Alföldy 1979, 117.

Einige Worte noch zur bildlichen Darstellung von Sklaven, die für unser Thema ebenfalls relevant ist. In der archaischen Kunst kamen Sklaven praktisch nicht vor, obschon sie Teil der griechischen Gesellschaft waren. Himmelmann begründet dies mit dem ‚heroischen Idealismus‘ der Darstellungen jener Zeit, in der Sklaven keinen Platz hatten. Erst mit dem Aufkommen der Demokratie, die eine gewisse Abwertung der aristokratischen Ikonographie bewirkte, tauchten sie in der griechischen Bilderwelt auf.<sup>1279</sup> Ihre Charakterisierung erfolgte in klassischer Zeit auf zweierlei Weise: Zum einen durch ihre Tätigkeit oder ihre Haltung, zum anderen durch die Physiognomie. Wenn die bildliche Wiedergabe in grösserem Zusammenhang erfolgte und die Sklaven nur Randfiguren waren, sind sie meist aufgrund ihrer Tätigkeit, ihrer geringeren Grösse oder auch ihrer Haltung erkennbar. Eine physiognomische Kennzeichnung in Form eines hässlichen Gesichts findet sich dagegen vor allem auf Einzeldarstellungen: „Das Physiognomische tritt gewöhnlich dann hervor, wenn der Sklave allein Thema der Darstellung ist, und hier muss das Prinzip des φύσει δοῦλος schon deshalb angewendet werden, weil die bildende Kunst den Sklaven als solchen sonst gar nicht kenntlich machen könnte.“<sup>1280</sup> Zu den typischen Sklavenfiguren der klassischen Zeit gehörte der ‚kauernde Neger‘, der nicht nur durch sein Äusseres, sondern auch in seiner Haltung den Stereotyp des faulen, nichtsnutzigen Barbaren verkörperte.<sup>1281</sup> Den kauernden Körper teilte er sowohl mit den Satyrn und Silenen als auch mit den Handwerkern, die teilweise wohl auch unter ähnlichen Vorurteilen zu leiden hatten. Auch römische Sklavendarstellungen kennen beide Arten der Repräsentation; sowohl jene nach der Tätigkeit, die oft auch den Wert als Statussymbol des Meisters miteinschloss, als auch die physiognomisch verzerrende. Letztere ist auf repräsentativen Darstellungen – also Reliefs oder Mosaiken – eher selten, was Hesberg darauf zurückführt, dass Sklaven im römischen Reich einen prestigeträchtigeren Wert hatten als in Griechenland und deshalb als positives Symbol für den Reichtum ihres Herrn in Erscheinung traten.<sup>1282</sup> Die demgegenüber häufige deformierte Darstellung des Sklaven in der nicht repräsentativen Kleinkunst scheint diese Vermutung zu bestätigen.<sup>1283</sup> Die Kleidung dient weder in griechischen noch in römischen Sklavendarstellungen als Erkennungsmerkmal. Sklaven waren nicht nach ihrem Status, sondern nach ihrer Tätigkeit gekleidet. Dies machte sie äusserlich von den Bauern und Handwerkern nicht unterscheidbar, mit denen sie die Zugehörigkeit zur (arbeitenden) Unterschicht und oft auch die konkrete Arbeit teilten.<sup>1284</sup> Aristoteles schreibt in den *politica*:

<sup>1279</sup> Himmelmann 1971, 11. 17. Vgl. auch Pipili 2000, 153 f. zur Darstellung von Arbeitern allgemein.

<sup>1280</sup> Himmelmann 1971, 41 f. Vgl. auch von Hesberg 2010, 180 f. Zum Ausdruck *physei douloi* bei Aristoteles siehe unten.

<sup>1281</sup> „Das Sklavenbedürfnis der attischen Demokratie, das anscheinend sogleich auch zu einem Sklavenluxus führte, hat in dem exotischen Negersklaven offenbar einen besonderen Prestigebesitz gesehen, der besonders häufig in Terrakotta-Statuetten und auf Siegelsteinen vorgeführt wird.“ Himmelmann 1971, 31 f.

<sup>1282</sup> von Hesberg 2010, 191.

<sup>1283</sup> Vgl. Bayer-Niemeier 1988, 50 zur Anwendung der „in der Kaiserzeit typischen Sklavenphysiognomie mit deutlich pejorativer Charakterisierung“ auf den Typus des Kultdieners.

<sup>1284</sup> Siehe George 2002, 50; Westermann 1955, 103. 106; Pipili 2000, 154 f. 178 f.: „A workman’s hat, be it a metalworker’s skullcap, a groom’s cap, or a countryman’s rustic *pilos*, was the head covering of poor, lower-class men who were engaged in manual occupations, and as such it became an immediately recognizable symbol employed in art to denote the inferior status of these figures as opposed to the respectable citizens. Often shown

*Diejenigen, die so weit voneinander verschieden sind wie die Seele vom Körper und der Mensch vom Tier (dies gilt bei allen denjenigen, deren Aufgabe die Verwendung ihres Körpers ist und bei denen dies das Beste ist, was sie leisten können), diese sind Sklaven von Natur, und für sie ist es, wie bei den vorhin genannten Beispielen, besser, auf die entsprechende Art regiert zu werden.*<sup>1285</sup>

Die Elemente Tier, körperliche Arbeit und Sklave bilden eine Gleichung, die ausdrückt, was in den Wertvorstellungen der griechisch-römischen Antike als schlecht und hässlich galt. Im Sklaven verband sich damit zusätzlich die fremde Herkunft, die ihn *a priori* aus der ethnischen Gruppe der Einheimischen ausschloss.<sup>1286</sup> Sklaven und Freigelassenen blieb also immer der Makel des Andersseins, der sie zur natürlichen Projektionsfläche der Ängste und Vorurteile der einheimischen Bevölkerung machte, mehr noch, zum absoluten Gegenbild des freien Bürgers.<sup>1287</sup> Wie tief verwurzelt das Misstrauen der Römer gegenüber fremden Völkern war, zeigt die Abneigung, die auch den freien Bewohnern der Provinzen entgegenschlagen konnte. Gerade die Ägypter galten noch in der späten Kaiserzeit als „habgierig, undiszipliniert, leichtsinnig und unberechenbar“<sup>1288</sup> und erhielten deshalb nur schwer Zugang zu höheren Ämtern.

Neben den Sklaven kannte die hellenistisch-römische Gesellschaft weitere Randgruppen, deren Zugehörigkeit durch verschiedene Faktoren bestimmt wurde. Personen, die körperlich versehrt waren, also Kranke und Behinderte, hatten eine ebenso schwierige und unsichere soziale Stellung wie Witwen und Waisen.<sup>1289</sup> Kriminelle sowie verurteilte Verbrecher, Bettler und Obdachlose wurden als Menschen zweiter Klasse angesehen; mitunter drohte gar der Schritt in die Sklaverei.<sup>1290</sup> Gleichzeitig konnten sich Philosophen oder Wanderprediger durch ihr Verhalten und ihr Äusseres auch bewusst aus der Gesellschaft ausschliessen.

---

in association with banausic dress, a rough animal skin, irregular facial features, and a ungraceful pose, the workman's hat clearly defines the wearer as rude and undignified, as an Other in Greek society.“ Siehe Schumacher 2001, 71 f. 94. 293 zum *pilleus libertatis*, der spitzen Filzmütze, die zum Symbol für die Freiheit der *liberti* geworden war. Die Idee, die Sklaven durch die Kleidung äusserlich zu kennzeichnen, war vom römischen Senat verworfen worden, weil er einen Aufstand des sich so in seiner Überzahl erkennenden Sklavenstandes fürchtete (Sen. clem. 1, 24, 1), vgl. Dahlheim 2003, 217.

<sup>1285</sup> Aristot. pol. 1, 5 1254 b 16–19 (Übersetzung O. Gigon). Für weitere Zeugnisse der Gleichsetzung von Sklave und Tier siehe Bradley 2000, 110.

<sup>1286</sup> Vgl. Hall 1997, 25 f.

<sup>1287</sup> Cartledge 1993, 129 zitiert das von Finley entworfene Bild des Spektrums, an dessen gegenüberliegenden Enden der freie Bürger bzw. der Sklave stehen – dazwischen ist mit verschiedenen Schattierungen zu rechnen.

<sup>1288</sup> Alföldy 1979, 100.

<sup>1289</sup> Für die ohne eigenes Verschulden an den Rand der Gesellschaft geratenen Bürger wurden durchaus gesetzliche Massnahmen ergriffen, siehe Weiler 1988, 32 f.; Grassl 1988, 42–44.

<sup>1290</sup> Schumacher 2001, 32–34. Siehe auch Cartledge 1993, 118 f.: „Indeed, as we shall see, Greek women too might be literally enslaved in Greece; and even if they escaped that fate, they typically suffered the next greatest indignity of being categorically lumped together with or assimilated to slaves in the male supermastic thinking of free Greek citizens.“

### V.3 Die Tierkarikaturen im gesellschaftlichen Kontext

Die Tierkarikatur als Verbindung der Grössen *Tier* und *Lächerlichkeit* müsste nach dem oben Gesagten ein Indikator für die verschiedenen sozialen Schnittpunkte der hellenistischen bzw. römischen Gesellschaft sein, an denen sich das Individuum gegenüber den zahlreichen Arten der Lebensführung in seiner Umwelt abgrenzte. Ein kurzer Überblick über die besprochenen Beispiele zeigt, dass die Figuren Gegenbilder verschiedenster Art darstellten.

#### V.3.1 Beispiele

**A.1.1**, der Gelehrte mit Schriftrolle mit dem Kopf eines Esels, entspricht mit der Charakterisierung der Figur als dumm und träge jenen schriftlichen Überlieferungen, die sich über den *scholastikos* lustig machen, wovon namentlich die Witzsammlung *Philogelos* Zeugnis gibt: „Von den 265 Witzen behandeln 110 den *scholastikos*, wörtlich den, ‚der Vorlesungen (*scholas*) folgt oder abhält‘. Es ist der pedantische Student, der Jurist, aber auch der Professor, ...“<sup>1291</sup> Ein Gegenbild also, das eher der Oberschicht zuzuordnen ist. **A.1.2** und **A.1.3**, die Affen mit Schriftrolle bzw. Schreibtafel sind aufgrund ihrer Kleidung dagegen der Unterschicht zuzuordnen und stellen eine Karikatur des Sklaven als ‚Schreiberling‘ dar. **A.1.4** verbindet die Figur des lächerlichen Lehrers mit jener der dummen und böartigen Schüler, wobei die Gruppe wohl den öffentlichen Schulunterricht thematisiert und damit ebenfalls niedrige Gesellschaftsschichten karikiert. Der *scholastikos* hat als Sklave oder Freigelassener hier vielleicht zusätzlich den Aspekt eines Emporkömmlings und Möchte-gern-Gelehrten. Die beiden Schüler von **A.1.5**, die als Ratten dargestellt sind, sind keinem eindeutigen Umfeld zuzuweisen. Sie könnten sowohl öffentlichen als auch privaten Unterricht geniessen. Die Tatsache, dass sie nur zu zweit sind, spricht aber tendenziell für den Privatunterricht in einem wohlhabenden Haus und für eine negative Charakterisierung seiner Bewohner mit den Zügen der diebischen Ratte. Auch **A.2.1**, der Togatus mit dem Rattenkopf, trägt keine eindeutigen Merkmale einer bestimmten Bevölkerungsschicht. Er ist lediglich als römischer Bürger gekennzeichnet, was eine Fülle von Zuordnungen zulässt. Ein Hinweis ist vielleicht im Material und in der Verwendung des (unverzerrten) Motivs in der Koroplastik zu sehen, das eher für einen relativ wohlhabenden Besitzer spricht bzw. die Karikatur als jene eines Freigelassenen erscheinen lässt. **A.2.2** und **A.2.3**, die beiden Affen im Mantel, sprechen einen Aspekt der Tierkarikatur an, die vor allem in der Gestalt dieses Tieres zum Tragen kommt: Mit seinem Talent zur Nachahmung wurde der Affe als eine Karikatur des Menschen gesehen und verkörperte damit gleichzeitig die menschliche Unzulänglichkeit an sich. Die *paenula*, die ihn in diesen Beispielen kleidet, ordnet ihn eher der Unterschicht zu. Ohne genaue soziale Einordnung bleibt **A.3.1**, der Hahnemann. Dies nicht zuletzt deshalb, weil hier die Verzerrung mit einem Tierkörper sowie einem überzeichneten menschlichen Gesicht vorgenommen wird. Weitere menschliche Attribute fehlen; die Charakterisierung ist deshalb allgemein als jene eines lüsternen

---

<sup>1291</sup> Bremmer 1999, 24 f. Vgl. Düring 2005, 481 zur *schole*, der Musse, die als Qualität des freien Bürgers galt, die dieser nach der Idee des Aristoteles aber für das Gemeinwohl einzusetzen hatte.

Mannes zu sehen. Ähnlich ist es mit **A.3.2**, den beiden Taubenmenschen. Die Haube der Frau könnte zwar ein Zeichen für die Figur der Bediensteten sein – was durch die in den Fabeln thematisierte Gefangenschaft der Tiere im Taubenschlag bestätigt würde –, ist aber als solches nicht eindeutig. Ganz anders **B.1**, der betrügerische Affe als Geldwechsler. Seine Identifizierung als *argentarius* ist klar und weist ihn dem Umkreis von Handel und Gewerbe zu. Ausserdem war es häufig der Fall, dass diese wenig angesehene Arbeit von Freigelassenen ausgeführt wurde. **B.2**, die Amme in Affengestalt, hat ihren Platz auf der untersten sozialen Stufe und karikiert eine Aufgabe, die in der Regel in den Händen einer Hausklavin lag. Die Gruppe der Affen mit dem Mörser, **B.3.1-3**, ist der arbeitenden Unterschicht zuzuordnen, sei es als freier Bauer oder Handwerker oder als Sklave im Dienste eines Herrn. **C.1.1-3**, die Affen-Gladiatoren, sind unschwer als Mitglieder einer Randgruppe der Gesellschaft zu erkennen, die sich sowohl aus Sklaven als auch aus Kriminellen und anderen zweifelhaften Gestalten zusammensetzte. Auch die soziale Zugehörigkeit der beiden Festteilnehmer **C.2.1** und **C.2.2** ist insofern klar, als es sich um Angehörige der Unterschicht handeln muss, die von der Grosszügigkeit der gesellschaftlichen Elite profitierten. Aus dem selben Umfeld stammten wohl auch die mit den Büsten **C.3.1** und **C.3.2** karikierten Figuren, die durch ihre Ausstattung und die Gestalt des Affen auch als lächerliche Unterhalter dargestellt wurden. **C.4**, die Affen am Spielbrett, verkörpern die Figur des Spielers, der nicht notwendigerweise aus den niedrigen Bevölkerungsschichten stammen musste – hier ist eine genaue Zuordnung schwierig.

**D.1**, das Spottkruzifix, zeigt einen einfach gekleideten Gekreuzigten mit einem Eselskopf, der von einem namentlich genannten Sklaven als Gott verehrt wird. Ungeachtet dessen, wie weit die überlieferte Herkunft Jesu als Sohn eines Handwerkes dem Karikaturisten bekannt war, sind beide als der Unterschicht zugehörig gekennzeichnet. Während sich die beiden mythologischen Affenkarikaturen, **D.2.1** und **D.2.2**, einer unmittelbaren gesellschaftlichen Einordnung entziehen, ist **D.3**, die Ratte im Priestergewand, wiederum von einer gehobenen sozialen Stellung.

In der Übersicht der Gegenbilder, die die hier besprochenen Tierkarikaturen darstellten, ergibt sich ein durchaus heterogenes Bild. Zwar ist die grosse Mehrheit der karikierten Figuren, nämlich 18 Stück, der Unterschicht zuzuordnen, wobei diese Bezeichnung im Sinne der oben gemachten Ausführungen weit gefasst ist und sowohl Arbeiter und Handwerker als auch Sklaven und Mitglieder von sozialen Randgruppen einschliesst. Letztere, Sklaven und Randständige, stellen eine Untergruppe der Unterschicht dar, die in acht dieser 18 Beispiele konkret fassbar ist.<sup>1292</sup> Es sind dies **A.1.2** und **A.1.3**, die Schreiberlinge, **B.2**, die Amme, **C.1.1-3**, die Gladiatoren und **C.3.1-2**, die Büsten. Eher der Oberschicht zuzuordnen sind dagegen **A.1.1**, der Gelehrte mit dem Eselskopf, und **D.3**, der Opfernde. **A.2.1**, der Togatus mit dem Rattenkopf sowie **A.1.5**, die beiden Rattenschüler, sind in der Zugehörigkeit nicht eindeutig und gehören wohl in eine Gruppe sozial Aufgestiegener. Völlig indifferent sind **A.3.1**, der Hahnmann und **C.4**, die Affen beim Spiel. Die beiden Mythenparodien

<sup>1292</sup> Laubscher 1982, 78 spricht vom ‚Subproletariat‘, gegen das sich die gehobene Unterschicht – oder in seiner Definition auch die Mittelschicht – abhob.

schliesslich, **D.2.1** und **D.2.2**, scheinen sich gegen eine höhere Instanz in Form von mythischen Helden zu wenden. Diese Tendenzen lassen sich auch gut mit den gewählten übergeordneten Bereichen in Übereinstimmung bringen: Die unter der Kategorie *A – Gesellschaft* eingeordneten Karikaturen zeigen bezüglich der sozialen Zuordnungen die grösste Heterogenität, während in der Gruppe *B – Arbeitsleben* naturgemäss nur Mitglieder der Unterschicht zu finden sind. Ähnlich verhält es sich mit der Gruppe *C – Spiele und Feste*. Unter *D – Mythologie und Religion* bietet sich dagegen ein anderes Bild: Während das Spottkruzifix **D.1** im Milieu der Unterschicht wirksam war, wendet sich **D.3**, der Opfernde, eher gegen ein Mitglied der Oberschicht. Die Besonderheit der Mythenparodien **D.2.1** und **D.2.2** wiederum ist, dass sie sich keinem menschlichen Vorbild unmittelbar zuordnen lassen, sondern Figuren der göttlichen Sphäre thematisieren. Dies bringt mit sich, dass die physiognomische Verzerrung auf etwas angewandt wurde, das bereits von hohem symbolischem Wert und als Karikatur nun gewissermassen doppelt beladen war. Wie uns Apuleius<sup>1293</sup> überliefert, wurden Tiere als mythologische Figuren verkleidet öffentlich vorgeführt, ganz offensichtlich mit dem Ziel, die Zuschauer zum Lachen zu bringen. Wir können also davon ausgehen, dass solche Karikaturen auf einer sehr konkreten Ebene Götter und Helden verspotteten, wie es auch in anderen Mythenparodien im Theater oder in bildlichen Darstellungen der Fall war.<sup>1294</sup> Das Beispiel des Affenaeneas zeigt jedoch, dass die besagte doppelte Symbolik auch Raum für andere Deutungen liess: Wenn eine mythologische Darstellung wie jene des fliehenden Aeneas mit Vater und Sohn bereits als Zeichen für bestimmte Werte verwendet wurde, wurden mit ihrer Karikierung eben diese Werte oder die Person, die sie propagierte, verspottet. Interpretationen dieser Art sind heute nicht einfach zu belegen, weil ihnen ein öffentlicher Konsens zugrunde liegt, der für uns oft nicht mehr fassbar ist. Dies lässt viel Raum für Spekulationen: McDermott ist beispielsweise der Meinung, dass mit dem Affenaeneas Vergil lächerlich gemacht wurde, weil er Homer ‚nachäffte‘.<sup>1295</sup> Ähnlich verhält es sich mit der unter III.2.3.1 erwähnten Wandmalerei in Pompeji, deren Darstellung vom Esel, der einen Löwen besteigt, auch als Verspottung von Augustus und Marc Anton gedeutet wird.

Auch die zeitliche Stellung der einzelnen Beispiele innerhalb der hier besprochenen Periode ist nicht unbedeutend; gewisse Tätigkeiten genossen nicht immer das gleiche Ansehen, und die entsprechenden Karikaturen verspotteten deshalb nicht notwendigerweise die gleiche soziale Gruppe. Am Beispiel von **A.1.1** und **A.1.4** lässt sich dies meiner Meinung nach gut nachvollziehen: **A.1.1**, der Gelehrte mit dem Eselskopf, wird ins 1. Jh. v. Chr. datiert, während **A.1.4**, der Lehrer mit dem Eselskopf, der eine Klasse von Affen unterrichtet, eher in die römische Kaiserzeit zu setzen ist. Obwohl beide aus Ägypten stammen, ist zu bedenken, dass ein Gelehrter in hellenistischer Zeit nicht zur Unterschicht gezählt wurde und auch keine Sklaven als Lehrer tätig waren. *Schole* – Zeit zur freien Verfügung – zu haben, war im Gegenteil ein Privileg der Oberschicht. Die von den hellenistischen Herrschern in den grossen Bibliotheken engagierten Dichter, Philosophen und Schriftsteller waren als Spezialisten zwar

<sup>1293</sup> Apul. Met. 11, 8, 3. Siehe oben zu IV.1.D.2.

<sup>1294</sup> Erklärungen zu einem solchen Lachen und seiner Bedeutung liefert Gilhus 1997, 39.

<sup>1295</sup> McDermott 1938, 279 f.



*technai*, wurden aber für ihr geistiges Arbeiten entlohnt und genossen eine privilegierte Stellung. Lehrer im öffentlichen Unterricht waren gewählte städtische Beamte.<sup>1296</sup> Die Verschiebung im gesellschaftlichen Gefüge fand diesbezüglich erst unter den Römern statt, als vor allem griechische Sklaven und Freigelassene die Rolle des Lehrenden übernahmen. **A.1.4** zielt deshalb auf eine andere soziale Gruppe als **A.1.1**, auch wenn beide dieselbe Figur verwenden.

In Bezug auf die für die Tierkarikaturen benutzten Tiere ist eine gewisse Regelmässigkeit auszumachen. Wie unschwer zu erkennen ist, war der Affe mit Abstand das am meisten zur Karikatur verwendete Tier. In 19 der 28 Beispiele kommt er als Mittel der Verzerrung zum Zug. Ausschlaggebend dafür ist ohne Zweifel seine physiognomische Nähe zum Menschen, die ihn als sein lächerliches, minderwertiges Gegenbild *per se* erscheinen lässt. Hinzu kommen die vielfältigen Eigenschaften, die ihm durch die Physiognomik, aber auch durch Fabeln, Sprich- und Schimpfwörter zugeschrieben wurden. Zur Dummheit und Kleinmütigkeit gesellen sich die Böartigkeit, das Betrügerische, aber auch die Selbstüberschätzung, der Hang zur Trunkenheit, die speziellen Muttergefühle usw. – ein veritables Spiegelbild des Menschen. Dass der Affe schon früh als Mittel der menschlichen Verzerrung diente, zeigen die beiden ältesten Beispiele, **B.3.2** und **B.3.3**, aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. Hier dürfte weniger die erst später aufkommende Physiognomik, sondern besagtes Verwandtschaftsgefühl bei der Verwendung der Tiergestalt bestimmend gewesen sein.<sup>1297</sup> Der Affe war wie der Satyr eine Projektionsfläche des Menschen, auf der er sich seinen Schwächen und Begierden gegenüber sah. Der Esel, der in unseren Tierkarikaturen dreimal vorkommt, ist in gewisser Hinsicht ebenfalls Teil dieses frühen Assoziationsgeflechts, wenn wir an seine Nähe zum dionysischen Umfeld denken. Aristoteles bringt die beiden Tiere als mindere Form je eines Ideals zusammen:

*Auch wenn das eine dem Besseren zum Schlechteren hin ähnelt, das andere aber dem Schlechteren zum Besseren hin, wie das Pferd dem Esel und der Affe dem Menschen.*<sup>1298</sup>

Die Physiognomik beschreibt den Esel als dumm, feig, stumpfsinnig, träge und übermütig, wobei die Fabel dieses Bild schon davor tradierte. Zwei der drei hier versammelten Beispiele zeigen ihn als Karikatur des Gelehrten; vielleicht war dieser Aspekt sogar beim dritten Beispiel, dem Spottkruzifix, im Spiel. Andererseits war der Esel die perfekte Verkörperung des dumpfen Arbeiters, wie man ihn auch im Sklaven sah. In den *Metamorphosen* des Apuleius wird uns diese Verwandtschaft vor Augen geführt: Die Verwandlung des Menschen Lucius in einen Esel kann durchaus gleichgesetzt werden mit der Herabsetzung, die jemand erfährt, der zum Sklaven wird. Genau so wie der Protagonist der

<sup>1296</sup> Vgl. Rostovtzeff 1955, 861 f. 864 f.

<sup>1297</sup> Zu den Erscheinungsformen dieser Verwandtschaft in der Kleinplastik geometrischer Zeit siehe auch Langdon 1990, 415. 423 f.

<sup>1298</sup> Aristot. top. 3, 2 117 b 25–27 (Übersetzung T. Wagner und Ch. Rapp). Siehe auch Padgett 2000, 55 f.

*Metamorphosen* verliert er seine persönliche Identität und wird stattdessen zum ausgebeuteten Arbeitstier.<sup>1299</sup> Sowohl die Menschen als auch die Tiere, die der in einen Esel verwandelte Lucius als seine Leidensgenossen im Sklavendasein erkennt, sind einem grausamen Schicksal ausgeliefert:

*Ihr guten Götter! Was für armselige Menschlein gab's da, die ganze Haut mit blauangelaufenen Striemen bemalt und den wundgeschlagenen Rücken mit zerrissenen Lumpen mehr beschattet als verhüllt, einige mit einem kleinen Lappen noch gerade die Scham bedeckt, alle jedoch nur soweit bekleidet, dass der Körper durch die Fetzen hindurch sah. ... Und weiter von meinen Kameraden unter den Tieren – was oder wie soll ich da berichten? Was für alte Maultiere und schwächliche Klepper! ... Das unheilvolle Beispiel einer solchen Gesellschaft erregte auch in mir Angst; ich musste an die glückliche Lage des alten Lucius denken. Und da ich mich so auf die äusserste Stufe des Daseins hinabgestossen sah, so liess ich den Kopf sinken und war tief bekümmert.*<sup>1300</sup>

Wie gewisse Menschen war der Esel von Natur aus *auf die äusserste Stufe des Daseins* gestellt. Während er als Symbol des aufgeblasenen Gelehrten genauso wie des trägen Sklaven dienen konnte, scheint die Ratte, das zusammen mit dem Esel am zweithäufigsten verwendete Tier, etwas mehr auf einen bestimmten Typus festgelegt gewesen zu sein. Ihre Charakterisierung als Dieb und Emporkömmling passt besonders auf die Figur des Freigelassenen und war wohl eher gegen finanziell besser gestellte Gruppen gerichtet. Übrig sind schliesslich in unserer – in dieser Hinsicht nur beschränkt repräsentativen – Auswahl der Hahn, die Taube und der Hund als verwendete Tiere. Die Taube erscheint in den Fabeln vor allem in Verbindung mit der Gefangenschaft im Taubenschlag und erlaubt Assoziationen mit der Sklaverei. Hahn und Hund sind beide in der Physiognomik thematisiert und im Fall des Hahns mit der Lusternheit einschlägig charakterisiert. Der Hund bleibt ambivalent in seiner Bewertung, ist aber als Karikatur sicher mit den negativen Eigenschaften der Unverschämtheit und der aus den Fabeln bekannten Verfressenheit versehen. Während der Hahn in seiner Zuordnung indifferent erscheint, ist mit dem Hund in seiner Erscheinungsform als Strassenköter wohl ein Mitglied der Unterschicht karikiert. Es ist davon auszugehen, dass neben den hier besprochenen Beispielen auch noch andere Tiere als Mittel der Karikatur Verwendung fanden; aus der Sicht der Physiognomik würden sich das Schwein, die Ziege, der Fuchs oder weitere Vögel anbieten. An der Dominanz des Affen und der Beliebtheit des Esels als lächerliches Symbol dürfte das aber kaum etwas ändern.

### V.3.2 Tierkarikatur und menschliche Karikatur im Vergleich

Die Verwandtschaft der Tierkarikaturen mit anderen physiognomisch verzerrten Darstellungen – in diesem Fall Figuren, die durch ein abnormales, nicht pathologisches Äusseres lächerlich gemacht wurden – wird darin deutlich, dass für nicht wenige der hier besprochenen Beispiele auch solche

---

<sup>1299</sup> Siehe Bradley 2000, 118. 123.

<sup>1300</sup> Apul. met. 9, 12–13 (Übersetzung R. Helm).

Varianten existieren. Fast der Hälfte, nämlich 12 der 28 Tierkarikaturen, konnten vergleichbare groteske Formen ohne tierische Merkmale zur Seite gestellt werden. Hervorheben möchte ich hier nur zwei Beispiele, nämlich **B.2**, die Amme und **D.2.1**, Ganymed und den Adler. Betrachtet man die verzerrte Ammendarstellung im Louvre (**Abb. 65**) neben unserer affenköpfigen (**Abb. 63**), fällt auf, wie fließend der Übergang zwischen einem überzeichneten Menschen- und einem Tiergesicht sein konnte. Im Gebrauch der physiognomischen Kennzeichen wird hier eine Vorstellung deutlich, die nicht nur der Physiognomik, sondern auch vielen anderen bildlichen und schriftlichen Zeugnissen zugrunde lag: Die lächerliche Form des Menschen hat Ähnlichkeit mit dem Tier, das gleichzeitig ein unabdingbarer Teil seiner Selbstdefinition war.<sup>1301</sup> Am Beispiel des Ganymed (**Abb. 90 und 92**), wo die Ähnlichkeit aufgrund der unterschiedlichen Bildträger weniger direkt ist, zeigt sich, dass die Figur des jugendlichen Helden wahlweise durch einen überzeichnet dargestellten Menschen oder einen Affen ersetzt werden konnte – die zur Identifizierung nötigen Attribute blieben sich gleich und ermöglichten in beiden Fällen das zweifelsfreie Erkennen des mythologischen Vorbildes. Ob Affen- oder Groteskengestalt, der Effekt der Lächerlichkeit war gewährleistet. Aus diesem Grund ist es meiner Meinung nach auch zweitrangig, ob das Tiergesicht einer Karikatur genau als solches zu erkennen ist oder nicht – bedeutend ist vielmehr, dass die Lächerlichkeit des Menschen physiognomisch gesehen in der Nähe zum Tier liegen konnte.

Wie ist das Verhältnis zwischen diesen beiden Varianten einer verzerrten Darstellung zu sehen? Handelt es sich um eine gleichwertige Form oder ist die Deformation durch die Tiergestalt eine Steigerung der sonst üblichen physiognomischen Möglichkeiten der ‚Verhässlichung‘? Bedenkt man die Verbreitung der Physiognomik und der ihr zugrundeliegenden Ideen, wird es sich kaum um eine mildere Form der Verzerrung gehandelt haben. Im Gegenteil ist zu überlegen, ob die Verwendung der ganzen Tiergestalt nicht ein deutlich stärkeres Signal war, als jene einzelner, indirekt mit dem Tier assoziierten physiognomischen Kennzeichen wie dicke Lippen oder kleine Augen. Die Tierkarikatur wäre dann analog zur Verwendung der Tiermetapher im Schimpfwort zu verstehen, welche Faust folgendermassen charakterisiert: „In den angeführten Äusserungen kann *Esel* durch *Dummkopf* ersetzt werden, weil beide Wörter das Element ‚dumm‘ gemeinsam haben. Die Metapher *Esel* unterscheidet sich von *Dummkopf* dadurch, dass sie stärker wirkt. Dies dürfte wohl damit zu erklären sein, dass der metaphorische Gebrauch von *Esel* und anderen primär auf Tiere bezogenen Bezeichnungen wie *Maul*, *fressen* usw. allgemein den Angehörigen unterer Gesellschaftsschichten zugeschrieben wird und dass deshalb insbesondere für die Angehörigen anderer Gesellschaftsschichten diese Wörter in metaphorischem Gebrauch negative emotionale Bedeutung besitzen können. Die mit dem Element ‚dumm‘ realisierbare negative emotionale Bedeutung würde also bei der Metapher *Esel* verstärkt durch eine soziale Zuordnung dieser Metapher.“<sup>1302</sup> Der Vergleich mit dem Tier erniedrigte den Menschen und assoziierte automatisch eine tiefe Stellung in der Gesellschaft; es war der Versuch, jemanden an ihren Rand zu drängen und auszugrenzen. Die Gestalt des Tieres war nicht nur ein

<sup>1301</sup> Siehe oben II.5.2.

<sup>1302</sup> Faust 1969, 74. Ebenda 74–76 finden sich weitere Beispiele.

starkes Zeichen, sondern ermöglichte überdies eine explizite soziale Differenzierung. Die Abgrenzung gegenüber anderen Mitgliedern der Gesellschaft geschah durch ihre Ausgrenzung ins Nicht-Menschliche, durch die Identifizierung mit dem Tier.

Dennoch ist die Frage, *wer* von *wem* mit dem Minderwert des Tieres beladen wurde, nicht so eindeutig zu beantworten. Laubscher ist zwar der Meinung, dass physiognomisch verzerrte plastische Figuren, da sie in der Regel Mitglieder sozialer Randgruppen karikieren, vor allem von der gehobenen Unterschicht gekauft wurden, um sich von den noch tiefer Stehenden zu distanzieren. Dagegen seien die pathologischen Grotesken tendenziell von der Oberschicht erworben worden, die besagte Abwertung nicht nötig hatte, sondern vielmehr die damit verbundenen Werte wie Prestige und Wohlstand suchte.<sup>1303</sup> Die Tierkarikaturen hinterlassen diesbezüglich aber ein differenzierteres Bild: Wie das Beispiel des Spottkruzifixes zeigt, markieren religiöse Gegenbilder den Grenzverlauf der Identität auch innerhalb der eigenen sozialen Schicht. Das kann auch mit anderen Beispielen der Fall gewesen sein, wie dem Geldwechsler (**B.1**) oder dem Hahnmann (**A.3.1**). Andererseits sind Beispiele wie der Gelehrte (**A.1.1**) und wahrscheinlich auch der Affenaeneas (**D.2.2**) als eine Abgrenzung gegen oben zu sehen. Schliesslich ist es durchaus denkbar, dass mit dem Togatus mit Schriftrolle (**A.2.1**) ein Mitglied der Oberschicht sich gegen die reichen, aufstrebenden Freigelassenen abgrenzen wollte. Im Vordergrund stand die eigene Identität und weniger die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft; die Distanzierung von einer anderen sozialen Gruppe geschah innerhalb der Unterschicht genau so, wie zwischen Unter- und Oberschicht und möglicherweise auch innerhalb der Oberschicht. Naturgemäss war dabei die Notwendigkeit der Abgrenzung innerhalb der heterogenen und bevölkerungsreichen Unterschicht am grössten. Die Karikatur muss also nicht notwendigerweise ein soziales Gefälle anzeigen, weder nach oben, noch nach unten; unabhängig von der sozialen Stellung konnte das Tier als Mittel der Verzerrung auf die verschiedensten Stereotypen angewandt werden. Die Tierkarikatur gab den vielen verschiedenen Gegenbildern Ausdruck, die nötig geworden waren, um eine individuelle Identität zu umreissen. Ihre Verwendung im privaten Raum ergänzte sich mit der Symbolik des Tieres und dem spöttischen Lachen zu einem sinnhaften Ganzen und liess sie zu einem typischen Zeichen ihrer Zeit werden.

#### V.4 Abschliessende Bemerkungen

Einmal mehr erscheint also der Minderwert, der dem Tier anhaftete, als massgebend für seine symbolische Verwendung in der Tierkarikatur, aber auch in vielen anderen menschlichen Ausdrucksformen. Dies führt zu einer Frage, die bis jetzt nicht angesprochen wurde: Lachte man in diesen Darstellungen vielleicht auch über das Tier und nicht nur über den verzerrt dargestellten

---

<sup>1303</sup> Siehe Laubscher 1982, 74–78. Das von ihm aufgeführte Element des Materials – also Terrakotta vs. Bronze – ist meiner Meinung nach nur bedingt ausschlaggebend, da auch Karikaturen aus Bronze gefertigt sein konnten.

Menschen? Die erwähnten Umzüge und vor allem Tanzaufführungen mit dressierten Affen legen nahe, dass gerade im Fall des Affen auch das Tier selbst verlacht wurde, das sich an menschlichen Tätigkeiten versuchte und kläglich scheitern musste, weil es immer ein unzureichendes Abbild des Menschen blieb. Ganz klar dem Tier galt das Lachen in den erwähnten Darstellungen der ‚verkehrten Welt‘, die es am falschen Ort, ausserhalb der gewohnten Ordnung der Tierwelt zeigen. Das Tier ist in diesem Fall Protagonist, und es macht sich lächerlich, weil es sich – folgen wir Platon – falsch einschätzt.<sup>1304</sup> Die tanzenden Affen bewegen sich diesbezüglich in einem Grenzbereich. Sobald sie in ihrer Nachahmung durch Attribute der Menschenwelt gekennzeichnet sind, beispielsweise als Gladiatoren oder mythologische Figuren, ist die Richtung des Lachens nicht mehr eindeutig. Der Affe mochte ein lächerlicher Gladiator sein, aber in gleichem Masse war nun der Gladiator ein lächerlicher Affe; die Auswahl der menschlichen Figuren, die durch den Affen imitiert wurden, wird – wie aus den bisherigen Ausführungen klar wurde – nicht ohne Grund getroffen worden sein. Die bildliche Darstellung bewirkte demgegenüber nach meinem Dafürhalten eine gewisse Abstrahierung. Der Aspekt des lächerlichen Tieres trat in den Hintergrund, je differenzierter der menschliche Kontext zutage trat und die Darstellung im Spannungsfeld der sozialen Identitäten verankerte: Es ist unwahrscheinlich, dass jemand einen Affen dressierte, damit er hinter der Theke einen *argentarius* darstellte. Für die Tierkarikaturen, als solche definiert durch konkrete Attribute der Menschenwelt, war das Tier in erster Linie ein Mittel der Verzerrung, eine physiognomische Grösse, die es auf bestimmte Menschengruppen oder –figuren anzuwenden galt.

Zur Veranschaulichung seien zwei Beispiele aus der heutigen Zeit hinzugezogen, bei beiden handelt es sich um in Schweizer Printmedien veröffentlichte Werbeanzeigen. Die erste zeigt eine in ländlicher Umgebung über eine Brücke fahrende Kutsche, auf deren Kutschbock eine Gans sitzt, die eine Peitsche schwingt, während sich im Wagen selbst eine weitere Gans, eine Zeitschrift lesend, befindet. Gezogen wird das Gefährt von einem Fuchs. Die Überschrift zur Anzeige, die für die Schweizer Medien wirbt, lautet: „Nur wer liest, wird klüger.“. Die Darstellung kombiniert das Mittel der ‚verkehrten Welt‘ – die Gänse dominieren den Fuchs – mit jenem des Tieres als minderwertiges Wesen, das eben *nicht* lesen kann. Ihm gilt unser Lachen, und ihm fühlen wir uns überlegen. Das zweite Beispiel ist eine Werbung für eine Schweizer Zeitung, auf der wir eine Szene aus dem Saal der UN-Vollversammlung in New York sehen. Am Rednerpult steht der iranische Staatspräsident Ahmadinedschad, hinter ihm sitzen der Präsident der Versammlung und zwei weitere Beamte. Nach Art der russischen Babuschka-Puppen sind die Menschen in der Mitte entzweigeschnitten und der Oberkörper hochgehoben, um den im Menschen steckenden ‚wahren Kern‘ zu zeigen. Im Fall von Ahmadinedschad ist dies ein brüllender Gorilla, die UNO-Mitarbeiter präsentieren sich hingegen als Schimpansen, die sich mit den bekannten Gesten der drei Affen Augen, Ohren bzw. Mund

---

<sup>1304</sup> Vgl. Freud 2009, 201: „Das Komische ergibt sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen. Es wird an Personen gefunden, und zwar an deren Bewegungen, Formen, Handlungen und Charakterzügen, wahrscheinlich ursprünglich nur an den körperlichen, später auch an den seelischen Eigenschaften derselben, beziehungsweise an deren Äusserungen. Durch eine sehr gebräuchliche Art von Personifizierung werden dann auch Tiere oder unbelebte Objekte komisch.“

verschliessen. Hier haben die Tiere nur symbolischen Wert und charakterisieren die durch sie gekennzeichneten Menschen, denen in der Konsequenz unser spöttisches Lachen gilt. Es scheint also, als ob heute noch ganz ähnliche Mechanismen wie in der Antike wirksam sind, wenn es um das Tier als lächerliches Symbol geht. Damals wie heute läßt der Mensch auf das Tier jene Facetten seiner eigenen Natur ab, die ihm nicht akzeptabel erscheinen, um so ein möglichst positives Bild von sich selbst zu kreieren.<sup>1305</sup> Dennoch sind die antiken Tierkarikaturen nicht analog zu diesen Darstellungen zu sehen: Eine Abgrenzung gegenüber anderen Bevölkerungsgruppen oder Gesellschaftsschichten wäre heute in dieser expliziten Form kaum denkbar.

Ein Spiegel der Wertvorstellungen griechischer und römischer Zeit sind die Tierkarikaturen – unter Berücksichtigung ihrer beschränkten Aussagekraft – nur für uns heutige. In der Antike selbst ging, mit Ausnahme der Fabel und vielleicht der Alten Komödie, die Verwendung des Tieres als Symbol nie über eine Projektion hinaus; das Tier war das Bild, das man ihm anderen sah, eine Möglichkeit, eine Person oder eine Gruppe oder ein Volk negativ zu charakterisieren und damit ein Gegenbild zu sich selbst zu schaffen. Dieser Vorgang bedeutete, wie Muth es in Bezug auf die Gegenwelten formuliert, eine „Auslagerung der Diskurse“<sup>1306</sup> über die eigene Identität, die vom Rezipienten im Normalfall wohl nicht bewusst als solche wahrgenommen wurden. Auch dabei sind die Tierkarikaturen als Zeichen ihrer Zeit zu sehen: Das Tier konnte, vor allem in früheren Epochen, als Symbol für das Fremde auch in neutraler Form gebraucht werden. Die in den Tierkarikaturen vorliegende Kombination mit der Lächerlichkeit entstand in einer Zeit, die offenbar ein erhöhtes Bedürfnis nach Abgrenzung und Distanzierung hatte. Das Lachen und seine Bilder bewegten sich in der Antike innerhalb des Spannungsfeldes von strengen moralischen und ästhetischen Normen; ein komisches Bild war immer eine Verletzung der Norm, eine Grenzüberschreitung. Die Konfrontation damit löste ein Lachen aus, das zwar auch Erheiterung signalisierte, im Grunde aber immer die Distanznahme zum Gegenstand des Lachens in sich trug. Dies sind zutiefst menschliche Mechanismen, die dem Lachen auch heute noch zugrunde liegen. Es sind unbewusste Prozesse, über die wir nicht nachdenken – wir denken vielleicht vor dem Lachen, aber nicht währenddessen, im Gegenteil: Das Lachen ist, in den Worten von Bergson, eine Betäubung,<sup>1307</sup> eine wohltuende Reaktion darauf, wovon wir uns distanzieren. Vielleicht ist und war hier erneut die Katharsis wirksam, die in Bezug auf das Lachen in der Antike angesprochen wurde. Wo es gilt, sich von Fremdem zu distanzieren, scheint der Gedanke der Reinigung naheliegend. Der Schritt zur apotropäischen Funktion dieser Bilder im Alltag ist damit nicht weit.

Wenn wir in den Tierkarikaturen griechischer und römischer Zeit Gegenbilder des antiken Menschen erkennen, so bedeutet diese Reflexion, dieser Versuch, zu verstehen, nichts anderes, als dass wir selbst die Menschen jener Zeit als Gegenbilder betrachten. Eine Distanznahme ist angesichts der Jahrhunderte, die uns von ihnen trennen, nicht explizit nötig, so dass wir uns das Lachen sparen und

---

<sup>1305</sup> Vgl. Li Causi 2008, 449.

<sup>1306</sup> Muth 2000, 487.

<sup>1307</sup> Das Komische wird als „anesthésie momentanée du coeur“ beschrieben bei Bergson 1950, 4.

stattdessen voller Interesse und Faszination in den Spiegel blicken. Das letzte Wort sei diesbezüglich Jean-Pierre Vernant überlassen, der in seinen Überlegungen zum Menschen des antiken Griechenland schrieb: „Statt dessen werde ich versuchen, nicht etwa ein Porträt *des* Griechen, sondern des Griechen im Vergleich mit uns zu skizzieren; also nicht des Griechen, wie er an sich war, was eine unmögliche Aufgabe wäre, denn allein schon der Gedanke ergäbe keinen Sinn, sondern des Griechen, so wie er uns heute erscheint, wenn wir ihn, infolge der Unmöglichkeit eines direkten Dialogs, immer wieder mit uns vergleichen und dabei objektive Analyse und einführende Betrachtung miteinander verbinden, unseren Blick einmal aus der Nähe und dann wieder aus der Ferne auf ihn richten, ohne uns verwirren zu lassen, so dass wir schliesslich die Verschiedenheiten ebenso erkennen, wie die Ähnlichkeiten.“<sup>1308</sup>

---

<sup>1308</sup> Vernant 1993, 11.

## Appendix

### Übersicht Chronologie und Herkunft

	<u>Datierung</u>	<u>Material</u>	<u>Herkunft</u>
A.1.1 Esel mit Schriftrolle	1. Jh. v. Chr.	TK	Ägypten
A.1.2 schreibender Affe	3.–2. Jh. v. Chr.	TK	Fayum (Ägypten)
A.1.3 Affe mit Schreibtäfelchen	1. Jh. v. Chr.	TK	Kairo (Ägypten)
A.1.4 Schulklasse	1. Jh. v. – 1. Jh. n. Chr.	TK (Lampe)	Ägypten
A.1.5 Schüler	graeco-römisch	TK	Kôm Firin (Ägypten)
A.2.1 Togatus	römisch	Bronze	Rom
A.2.2 Affe im Mantel	1.–2. Jh. n. Chr.	TK	Frankreich
A.2.3 Affe im Mantel	1./2. Jh. n. Chr.	TK	Ägypten
A.3.1 Hahnmann	1. Jh. n. Chr.	TK	Locarno
A.3.2 Taubenpaar	3.–2. Jh. v. Chr.	TK	Centuripe (Sizilien)
B.1 Geldwechsler	1.–3. Jh. n. Chr.	TK	Alexandria (Ägypten)
B.2 Amme	2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.	TK	unbekannt/Kunsthandel
B.3.1 Affe mit Mörser	graeco-römisch	TK	Ägypten
B.3.2 Affe mit Mörser	Ende 5. Jh. v. Chr.	TK	Tanagra
B.3.3 Affe mit Mörser	Ende 5. Jh. v. Chr.	TK	Tanagra
C.1.1 Gladiator	1. Jh. n. Chr.	TK	Kairo (Ägypten)
C.1.2 Gladiator	römisch	TK	Ägypten
C.1.3 Gladiator	römisch	Bronze	Pompeji
C.2.1 Festteilnehmer	100 v. Chr.	TK	Ägypten
C.2.2 Festteilnehmer	hellenistisch	Bronze	Ägypten
C.3.1 Tanzpuppe	graeco-römisch	TK	Ägypten
C.3.2 Tanzpuppe	graeco-römisch	TK	Hadra (Ägypten)
C.4 Affen beim Spiel	3. Drittel 3. Jh. n. Chr.	TK (Lampe)	Athen
D.1 Spottkruzifix	2. – Anfang 3. Jh. n. Chr.	Graffito	Rom
D.2.1 Ganymed	2. Jh. n. Chr.	TK (Lampe)	unbekannt
D.2.2 Affenaeneas	1. Jh. n. Chr.	Malerei	Pompeji
D.3 Opfernder	graeco-römisch	TK	Fayum (Ägypten)



## Literaturverzeichnis

- Adrados 1975* F. R. Adrados, Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre (Leiden 1975)
- Alexandridis u.a. 2008* A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008)
- Alexandridis 2008* A. Alexandridis, Wenn Götter lieben, wenn Götter strafen: Zur Ikonographie der Zoophilie im griechischen Mythos, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček, Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 285–311
- Alföldy 1979* G. Alföldy, Römische Sozialgeschichte (Wiesbaden 1979)
- Allen 1985* M. L. Allen, The terracotta figurines from Karanis: a study of technique, style, and chronology in fayoumic coroplastics (Ann Arbor 1985)
- André 1981* J. André (Hrsg.), Anonyme Latin, Traité de Physiognomonie (Paris 1981)
- Andreae 2001* B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001)
- Andreau 1987* J. Andreau, La vie financière dans le monde romain: Les métiers de manieurs d'argent (Rom 1987)
- Angeli Bernardini 1994* P. Angeli Bernardini, Umorismo e serio-comico nell'opera di Luciano, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), Laughter down the Centuries I (Turku 1994), 113–120
- Auguet 1994* R. Auguet, Cruelty and Civilization. The Roman Games (London 1994)
- Archivio 1986* Archivio Fotografico Pedicini (Hrsg.), Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli (Rom 1986)
- Armstrong 2012* D. Armstrong, Juvenalis Eques: A Dissident Voice from the Lower Tier of the Roman Elite, in: S. Braund – J. Osgood (Hrsg.), A Companion to Persius and Juvenal (Oxford 2012), 59–78
- Arnould 1998* D. Arnould, Le ridicule dans la littérature grecque archaïque et classique, in: M. Trédé – Ph. Hoffmann (Hrsg.), Le rire des anciens. Actes du colloque international, Université de Rouen, École normale supérieure, 11–13 janvier 1995 (Paris 1998), 13–20
- Assmann 2002* J. Assmann, Du siehst mit dem Kopf eines Gottes. Gesicht und Maske im ägyptischen Kult, in: T. Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken (Würzburg 2002), 149–169
- Aston 2008* E. Aston, Hybrid Cult Images in Ancient Greece: Animal, Human, God, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 481–502
- Bachmaier 2005* H. Bachmaier (Hrsg.), Texte zur Theorie der Komik (Stuttgart 2005)
- Bailey 1980* D. M. Bailey, Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman Lamps made in Italy (London 1980)
- Bailey 1988* D. M. Bailey, Catalogue of the Lamps in the British Museum III. Roman Provincial Lamps (London 1988)
- Bailey 2008* D. M. Bailey, Catalogue of the Terracottas in the British Museum IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt (London 2008)
- Baird – Taylor 2011* J. A. Baird – C. Taylor (Hrsg.), Ancient Graffiti in Context (New York 2011)

- Barasch 2002* M. Barasch, Tiermasken, in: T. Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken (Würzburg 2002), 123–147
- Barie – Schindler 1995* P. Barie – W. Schindler, Der Witz ist das Epigramm auf den Tod eines Gefühls. Anziehungen und Abstossungen bei Martial, Der altsprachliche Unterricht 38 (Heft 6), 1995, 53–68
- Barker 1990* G. Barker, Gli animali nel mondo romano, in: S. Settis (Hrsg.), Civiltà dei Romani (Mailand 1990), 153–168
- Baudry 2010* G.–H. Baudry, Handbuch der frühchristlichen Ikonographie. 1. bis 7. Jahrhundert (Freiburg 2010)
- Bayer-Niemeier 1988* E. Bayer-Niemeier, Griechisch–römische Terrakotten. Liebighaus – Museum alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann 1 (Melsungen 1988)
- Bell 1981* M. Bell, The Terracottas. Morgantina Studies I (Princeton 1981)
- Belting 1996* H. Belting, Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen, in: C. Von Barloewen (Hrsg.), Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen (München 1996), 120–176
- Benecke 2000* N. Benecke, Urgeschichte, in: P. Dinzelbacher (Hrsg.), Mensch und Tier in der Geschichte Europas (Stuttgart 2000), 2–28
- Bergmann 1974* J. Bergmann, Isis auf der Sau, Boreas 6, 1974, 81–107
- Bergson 1950* H. Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique (Paris 1950)
- Bernstein 1998* F. Bernstein, Ludi publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom (Stuttgart 1998)
- Bevan 1986* E. Bevan, Representations of Animals in Sanctuaries of Artemis and other Olympian Deities (Oxford 1986)
- Bieber 1961* M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theatre (Princeton 1961)
- Bingen 2007* J. Bingen, Hellenistic Egypt. Monarchy, Society, Economy, Culture (Berkeley 2007)
- Binsfeld 1956* W. Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur (Köln 1956)
- Boardman 2001* J. Boardman, Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical (London 2001)
- Bodson 1994* L. Bodson, L'animale nella morale collettiva e individuale dell'antichità greco-romana, in: S. Castignone – G. Lanata (Hrsg.), Filosofi e animali nel mondo antico (Pisa 1994), 51–85
- Bodson 1995* L. Bodson, Points de vue romain sur l'animal domestique et la domestication, in: Centre de recherche A. Pignol (Hrsg.), Homme et animal dans l'antiquité romaine. Actes du colloque de Nantes 1991 (Tours 1995), 7–49
- Bodson 1997* L. Bodson, Le témoignage de Plinie l'ancien sur la conception Romaine de l'animal, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), L'animal dans l'antiquité (Paris 1997), 325–354
- Bodson 2000* L. Bodson, Motivations for pet-keeping in Ancient Greece and Rome: a preliminary survey, in: A. L. Podberscek – E. S. Paul – James A. Serpell (Hrsg.), Companion Animals and Us. Exploring the relationships between people and pets (Cambridge 2000), 27–41
- Boessneck 1953* J. Boessneck, Die Haustiere in Ägypten (München 1953)
- Boessneck 1988* J. Boessneck, Die Tierwelt des Alten Ägypten (München 1988)
- Böttger 2002* B. Böttger, Die kaiserzeitlichen Lampen vom Kerameikos (München 2002)
- Bonacasa 1983* N. Bonacasa, Socialità e arte nel “soggetto di genere” ellenistico, in: N. Bonacasa – A. Di Vita (Hrsg.), Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani (Rom 1983), 125–130

- Bonacasa 1990* N. Bonacasa, Realismo, naturalismo e verismo nella scultura alessandrina. Una revisione, in: Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie Berlin 1988 (Mainz 1990), 137–143
- Bonacasa 1997* N. Bonacasa, A proposito di sei terrecotte del Fayyum nel Museo Archeologico dell'Università di Zurigo, in: Archeologia e Papiri nel Fayyum. Storia della ricerca, problemi e prospettive. Atti del convegno internazionale, Siracusa, 24–25 Maggio 1996 (Syrakus 1997), 85–100
- Bonacasa 2004* N. Bonacasa, Realismo ed eclettismo nell'arte alessandrina, in: W. V. Harris – G. Ruffini, Ancient Alexandria between Egypt and Greece (Leiden 2004), 87–98
- Boutantin 1999* C. Boutantin, Une figurine caricaturale du Musée du Caire, CdE 74, 147, 1999, 161–170
- Boutantin 2014* C. Boutantin, Terre cuites et culte domestique. Bestiaire de l'Égypte gréco-romaine (Leiden 2014)
- Boys-Stones 2007* G. Boys-Stones, Physiognomy and Ancient Psychological Theory, in: S. Swain (Hrsg.), Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam (Oxford 2007), 19–124
- Bradley 2000* K. Bradley, Animalizing the Slave: The Truth of Fiction, JRS 90, 2000, 110–125
- Breccia 1930–34* E. Breccia, Terrecotte figurate greche e greco-egizie del museo di Alessandria (Bergamo 1930–34)
- Bremmer – Roodenburg 1999* J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), Kulturgeschichte des Humors von der Antike bis heute (Darmstadt 1999)
- Bremmer 1999* J. Bremmer, Witze, Spassmacher und Witzbücher in der antiken griechischen Kultur, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), Kulturgeschichte des Humors von der Antike bis heute (Darmstadt 1999), 18–31
- Brendel 1953/54* O. J. Brendel, Der Affen-Aeneas, RM 60/61, 1953/54, 153–159
- Brinkhaus 2008* H. Brinkhaus, Das indische Pañcatantra als Quelle von Kalīla wa-Dimna, in: M. Fansa – E. Grunewald (Hrsg.), Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wissenschaftliches Kolloquium im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg zur Vorbereitung der Ausstellung „Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident“ am 22. und 23. November 2007 (Wiesbaden 2008), 55–66
- Brown 1989* Ch. G. Brown, Ares, Aphrodite, and the Laughter of the Gods, Phoenix 43,4, 1989, 283–293
- Bruneau 1962* Ph. Bruneau, Ganymed et l'Aigle: Images, Caricatures et Parodies animals du rapt, BCH 86, 1962, 193–228
- Brunner-Traut 1984* E. Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel. Gestalt und Strahlkraft <sup>7</sup>(Darmstadt 1984)
- Brunner-Traut 1998* E. Brunner-Traut, Altägyptische Märchen. Mythen und andere volkstümliche Erzählungen (München 1998)
- Burkert 1966* W. Burkert, Greek Tragedy and Sacrificial Ritual, GrRomByzSt 7, 1966, 87–121
- Burkert 1998* W. Burkert, Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion (München 1998)
- Burkert 2001* W. Burkert, Greek Religion. Archaic and classical <sup>6</sup>(Oxford 2001)
- Burn – Higgins 2001* L. Burn – R. Higgins, Catalogue of Greek Terracottas in the British Museum III (London 2001)

- Cain 1995* *H.-U. Cain*, Hellenistische Kultbilder. Religiöse Präsenz und museale Präsentation der Götter im Heiligtum und beim Fest, in: M. Wörrle – P. Zanker, Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium, München, 24. bis 26. Juni 1993 (München 1995), 115–130
- Calame 2007* *C. Calame*, Erotische Katharsis in der melischen Kultdichtung der frühgriechischen Poleis, in: M. L. Vöhler – B. Seidensticker (Hrsg.), Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles (Berlin 2007), 119–148
- Calder 2011* *L. Calder*, Cruelty and Sentimentality. Greek Attitudes to animals, 600–300 BC (Oxford 2011)
- Callebat 1998* *L. Callebat*, Le grotesque dans la littérature latine, in: M. Trédé – Ph. Hoffmann (Hrsg.), Le rire des anciens. Actes du colloque international, Université de Rouen, École normale supérieure, 11–13 janvier 1995 (Paris 1998), 101–111
- Callini 1959* *C. Callini*, Animali e al di là, SMSR 30, 1959, 65–81
- Camassa 1994* *G. Camassa*, Frammenti del bestiario pitagorico nella riflessione di Porfirio, in: S. Castignone – G. Lanata (Hrsg.), Filosofi e animali nel mondo antico (Pisa 1994), 87–100
- Carey 1994* *Ch. Carey*, Comic Ridicule and Democracy, in: R. Osborne – S. Hornblower, Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis (Oxford 1994), 69–83
- Cartledge 1993* *P. Cartledge*, The Greeks. A Portrait of Self and Others (Oxford 1993)
- Cartmill 1993* *M. Cartmill*, A View to a Death in the Morning. Hunting and Nature through History (London 1993)
- Cassin – Labarrière 1997* *B. Cassin – J.-L. Labarrière* (Hrsg.), L’animal dans l’antiquité (Paris 1997)
- Cèbe 1966* *J.-P. Cèbe*, La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal (Paris 1966)
- Champfleury 1867* *J. Champfleury*, Histoire de la caricature antique<sup>2</sup> (Paris 1867)
- Christes u.a. 2006* *J. Christes – R. Klein – Ch. Lüth* (Hrsg.), Handbuch der Erziehung und Bildung in der Antike (Darmstadt 2006)
- Cohen 2000* *B. Cohen* (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000)
- Coldstream 1968* *J. N. Coldstream*, Greek Geometric Pottery (London 1968)
- Collobert 2000* *C. Collobert*, Héphaïstos, l’artisan du rire inextinguible des dieux, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 133–141
- Conticello De Spagnolis – De Carolis 1988* *M. Conticello De Spagnolis – E. De Carolis*, Le Lucerne di Bronzo di Ercolano e Pompei (Rom 1988)
- Cordero 2000* *N.-L. Cordero*, Démocrit riait-il?, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 227–239
- Croisille 1965* *J.-M. Croisille*, Les natures mortes campaniennes (Bruxelles 1965)
- Dagron 1987* *G. Dagron*, Image de bête ou image de dieu. La physiognomie animale dans la tradition grecque et ses avatars byzantins, in: Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes (Hrsg.), Poikilia. Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant (Paris 1987), 69–80
- Dahlheim 2003* *W. Dahlheim*, Geschichte der römischen Kaiserzeit (München 2003)
- D’Ambrosio 1992–1993* *L. D’Ambrosio*, Il cucullus: Uomini e geni, Rivista storica dell’antichità 22–23, 1992–1993, 179–237
- D’Ambrosio – Borriello 1990* *A. D’Ambrosio – M. Borriello*, Le terrecotte figurate di Pompei (Rom 1990)
- Dasen 1993* *V. Dasen*, Dwarfs in Ancient Egypt and Greece (Oxford 1993)

- Dasen 2010* V. *Dasen*, Archéologie funéraire et histoire de l'enfance dans l'Antiquité: nouveaux enjeux, nouvelles perspectives, in: A.-M. Guimer-Sorbets – Y. Morizot (Hrsg.), L'Enfant et la mort dans l'Antiquité I. Nouvelles recherches dans les necropolis grecques. Le signalement des tombes d'enfants (Paris 2010), 19–32
- Davies 2010* G. *Davies*, Togate Statues and Petrified Orators, in: D. H. Berry – A. Erskine (Hrsg.), Form and Function in Roman Oratory (Cambridge 2010), 51–72
- Davoli 1998* P. *Davoli*, L'archeologia urbana nel Fayyum di età ellenistica e romana (Neapel 1998)
- De Fatima Silva 2000* M. *De Fatima Silva*, La comédie, l'art le plus difficile entre tous, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 357–368
- De Fontenay 1997* É. *De Fontenay*, La *philanthrôpia* à l'épreuve des bêtes, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), L'animal dans l'antiquité (Paris 1997), 281–298
- Della Corte 1951* M. *Della Corte*, Cleopatra, M. Antonio e Ottaviano nelle allegorie storico-umoristiche delle argenterie del tesoro di Boscoreale (Pompeji 1951)
- Deonna 1910* W. *Deonna*, Quelques monuments antiques trouvés en Suisse, ASA 12, 1910, 7–21
- Deonna 1927* W. *Deonna*, L'ornementation des lampes romaines, RA 26, 1927, 233–263
- Deonna 1955* W. *Deonna*, De Téléphore au “moine bourru”. Dieux, génies et démons encapuchonnés (Brüssel 1955)
- Deonna 1956a* W. *Deonna*, Lavs Asini. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité, RBelgPhilHist 34, 1956, 5–46. 337–364. 623–658
- Deonna 1956b* W. *Deonna*, Tête caricaturale en bronze à “cucullus” et à oreilles animaux, Genava 4 (N.S.), 1956, 5–10
- Derrida 2006* J. *Derrida*, L'animal que donc je suis (Paris 2006)
- Desbordes 1998* F. *Desbordes*, La rhétorique et le rire selon Quintilian, in: M. Trédé-Ph. Hoffmann (Hrsg.), Le rire des anciens. Actes du colloque international, Université de Rouen, École normale supérieure, 11–13 janvier 1995 (Paris 1998), 307–314
- Des Bouvrie 2009* S. *Des Bouvrie*, Artemis Orthia. A Goddess of Nature or a Goddess of Culture?, in: T. Fischer-Hansen – B. Poulsen (Hrsg.), From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast (Kopenhagen 2009), 153–190
- Desclos 2000* M.-L. *Desclos* (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000)
- De Vos 1991* M. *De Vos*, La Fuga di Enea in pitture del I secolo D. C., Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 113–123
- De Waal 2008* F. *De Waal*, Primaten und Philosophen. Wie die Evolution die Moral hervorbrachte (München 2008)
- De Waal 2004* F. *De Waal*, Eine schöne Verwandtschaft. Das Familienleben der Menschenaffen (München 2004)
- Didi-Hubermann 1999* G. *Didi-Hubermann*, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes (München 1999)
- Dierauer 1977* U. *Dierauer*, Mensch und Tier im Denken der Antike (Amsterdam 1977)
- Dierauer 1997* U. *Dierauer*, Raison ou instinct? Le développement de la zoopsychologie antique, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), L'animal dans l'antiquité (Paris 1997), 3–30

- Dierauer 1999* U. Dierauer, Das Verhältnis von Mensch und Tier im griechisch-römischen Denken, in: P. Münch – R. Walz (Hrsg.), Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses<sup>2</sup>(Paderborn 1999), 37–85
- Dihle 2000* A. Dihle, Die Philosophie der Barbaren, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (Leipzig 2000), 183–203
- Dilcher 2007* R. Dilcher, Zu Problem und Begriff der Katharsis bei Aristoteles, in: M. Vöhler – B. Seidensticker (Hrsg.), Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles (Berlin 2007), 245–259
- Dillon 1991* M. Dillon, Tragic Laughter, *Classical World* 84,5, 1991, 345–355
- Dodds 1951* E. R. Dodds, The Greeks And The Irrational (Berkely 1951)
- Döpp 1993* S. Döpp, Saturnalien und lateinische Literatur, in: S. Döpp (Hrsg.), Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen (Trier 1993), 145–177
- Dörig 1958* J. Dörig, Von griechischen Puppen, *AntK* 1, 1958, 41–52
- Dombrowski 1987* D. A. Dombrowski, Porphyry and Vegetarianism: A Contemporary Philosophical Approach, in: W. Haase (Hrsg.), ANRW II, 36.2 (Berlin 1987), 774–791
- Düring 2005* I. Düring, Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens<sup>2</sup>(Heidelberg 2005)
- Dumont 2001* J. Dumont, Les animaux dans l'Antiquité grecque (Paris 2001)
- Dunand 1975* F. Dunand, Les syncrétismes dans la religion de l'Égypte romaine, in: F. Dunand – P. Lévêque, Les syncrétismes dans les religions de l'antiquité. Colloque de Besançon (22–23 Octobre 1973) (Leiden 1975), 152–185
- Dunand 1990* F. Dunand, Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes. Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte (Paris 1990)
- Dunand – Lichtenberg 2005* F. Dunand – R. Lichtenberg, Des animaux et des hommes. Une symbiose égyptienne (Monaco 2005)
- Enklaar 1985* A. Enklaar, Chronologie et Peintres des Hydries de Hadra, *BABesch* 60, 1985, 106–146
- Faider-Fetmans 1979* G. Faider-Fetmans, Les bronzes romaines de Belgique (Mainz 1979)
- Faraone 1992* Ch. A. Faraone, Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual (Oxford 1992)
- Faust 1969* M. Faust, Metaphorische Schimpfwörter, *IndogermF* 74, 1969, 54–125
- Feustel 1986* R. Feustel, Abstammungsgeschichte des Menschen (Wiesbaden 1986)
- Fischer 1994* J. Fischer, Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlungen Sieglin und Schreiber. Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 14 (Tübingen 1994)
- Fittschen – Zanker 1985* K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom (Mainz 1985)
- Flashar 1994* H. Flashar, Aristoteles, das Lachen und die Alte Komödie, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), Laughter down the Centuries I (Turku 1994), 59–70
- Flashar 2007* H. Flashar, Die musikalische und die poetische Katharsis, in: M. Vöhler – B. Seidensticker (Hrsg.), Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles (Berlin 2007), 173–179
- Fless 1995* F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung (Mainz 1995)

- Fögen 2007* Th. Fögen, Antike Zeugnisse zu Kommunikationsformen von Tieren, AuA 53, 2007, 39–75
- Forbes Irving 1990* P. M. C. Forbes Irving, Metamorphosis in Greek Myths (Oxford 1990)
- Fornasier 2001* J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.–4. Jhs. v. Chr. Eine ikonographische und ikonologische Analyse (Münster 2001)
- Fortenbaugh 2000* W. W. Fortenbaugh, Une analyse du rire chez Aristote et Théophraste, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 333–354
- Franco 2008* C. Franco, Riflessioni preliminari per uno studio su animali e costruzione di genere nel mondo antico, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 265–284
- Franken 2010* N. Franken, Pars pro toto. Beobachtungen zur Funktionsbestimmung figürlicher Bronzen am Beispiel römischer Lampen, Leuchter und Laternen, KölnJB 43, 2010, 245–256
- Freud 2009* S. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor <sup>9</sup>(Frankfurt 2009)
- Fuhrmann 1976* M. Fuhrmann, Lizenzen und Tabus des Lachens – zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie, in: W. Preisendanz – R. Warning (Hrsg.), Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII (München 1976), 65–101
- Fuhrmann 2005* M. Fuhrmann, Mythen, Fabeln, Legenden und Märchen in der antiken Tradition, in: R. von Haehling (Hrsg.), Griechische Mythologie und frühes Christentum (Darmstadt 2005), 1–20
- Gale 1991* M. R. Gale, Man and Beast in Lucretius and the *Georgics*, ClQ 41, 1991, 414–426
- Gardner 1888* E. A. Gardner, Naukratis II (London 1888)
- Garland 2010* R. Garland, The Eye of the Beholder. Deformity & Disability in the Graeco-Roman World <sup>2</sup>(London 2010)
- Gazda 1983* E. K. Gazda, Karanis. An Egyptian Town in Roman Times. Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt (1924–1935) (Ann Arbor 1983)
- Gehrke 1995* H.-J. Gehrke, Geschichte des Hellenismus (München 1995)
- Gelzer 1992* Th. Gelzer, Die Alte Komödie in Athen und die Basler Fasnacht, in: F. Graf (Hrsg.), Klassische Antike und neue Wege der Kulturwissenschaften. Symposium Karl Meuli (Basel, 11.–13. September 1991) (Basel 1992), 29–61
- George 2002* M. George, Slave Disguise in Ancient Rome, Slavery and Abolition 23, 2002, 41–54
- Georgoudi 1984* St. Georgoudi, Zoon epitymbia. Mia idiaitere tou logou sten ellenike archaioteta, Archaialogia 11, 1984, 36–41
- Germond – Livet 2001* Ph. Germond – J. Livet, Bestiaire égyptien (Paris 2001)
- Giangrande 1972* L. Giangrande, The Use of *Spoudaiogeloion* in Greek and Roman Literature (Paris 1972)
- Giebel 2003* M. Giebel, Tiere in der Antike. Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern (Stuttgart 2003)
- Gilhus 1991* I. S. Gilhus, Religion, Laughter and the Ludicrous, Religion 21, 1991, 257–277
- Gilhus 1997* I. S. Gilhus, Laughing Gods, Weeping Virgins. Laughter in the History of Religions (Oxon 1997)
- Gilhus 2006* I. S. Gilhus, Animals, Gods and Humans. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas (London 2006)
- Girardet 1983* K. M. Girardet, Die Ordnung der Welt. Ein Beitrag zur philosophischen und politischen Interpretation von Ciceros Schrift de

- legibus (Wiesbaden 1983)
- Giuliani 1986* *L. Giuliani*, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik (Frankfurt 1986)
- Giuliani 1987* *L. Giuliani*, Die seligen Krüppel. Zur Deutung von Missgestalten in der hellenistischen Kleinkunst, *AA* 1987, 701–721
- Giuliani 2003* *L. Giuliani*, Kleines Plädoyer für eine archäologische Hermeneutik, die nicht mehr verstehen will, als sie auch erklären kann, und die nur soviel erklärt, wie sie verstanden hat, in: M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation (Münster 2003), 9–22
- Gladigow 1971* *B. Gladigow*, Ovids Rechtfertigung der blutigen Opfer, Der altsprachliche Unterricht 14.3, 1971, 5–23
- Gödde 2010* *S. Gödde*, Unschuldskomödie oder Euphemismus. Walter Burkerts Theorie des Opfers und die Tragödie, in: A. Bierl – W. Braungart (Hrsg.), Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert (Berlin 2010), 215–245
- Goette 1990* *H. R. Goette*, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990)
- Gold 1994* *B. K. Gold*, Humor in Juvenal's Sixth Satire: Is it Funny?, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), Laughter down the Centuries I (Turku 1994), 95–111
- Golden 1992* *L. Golden*, Aristotle on Tragic and Comic *Mimesis* (Atlanta 1992)
- Goldman 1994* *N. Goldman*, Reconstructing Roman Clothing, in: J. L. Sebesta – L. Bonfante, The world of Roman Costume (London 1994), 213–237
- Goguey 2003* *D. Goguey*, Les animaux dans la mentalité romaine (Bruxelles 2003)
- Gombrich 1983* *E. H. Gombrich*, Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften (Stuttgart 1983)
- Gourevitch 1968* *D. Gourevitch*, Le chien, de la thérapeutique poulaire aux cultes sanitaires, *MEFRA* 80, 1968, 247–281
- Graepler 1997* *D. Graepler*, Tonfiguren im Grab: Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent (München 1997)
- Graf 1995* *F. Graf*, Bemerkungen zur bürgerlichen Religiosität im Zeitalter des Hellenismus, in: M. Wörle – P. Zanker (Hrsg.), Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium, München, 24. bis 26. Juni 1993 (München 1995), 103–114
- Graf 1996* *F. Graf*, Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike (München 1996)
- Graf 1999* *F. Graf*, Cicero, Plautus und das römische Lachen, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), Kulturgeschichte des Humors von der Antike bis heute (Darmstadt 1999), 32–42
- Graf 2005* *F. Graf*, Satire in ritual context, in: K. Freudenburg (Hrsg.), The Cambridge Companion to Roman Satire (Cambridge 2005), 192–206
- Graf 2007* *F. Graf*, Religion and drama, in: M. McDonald – M. Walton (Hrsg.), The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre (Cambridge 2007), 55–71
- Graindor 1939* *P. Graindor*, Terres cuites de l'Egypte gréco-romaine (Antwerpen 1939)
- Grassl 1988* *H. Grassl*, Behinderte in der Antike. Bemerkungen zur sozialen Stellung und Integration, in: H. Kloft (Hrsg.), Sozialmassnahmen und Fürsorge. Zur Eigenart antiker Sozialpolitik (Graz 1988), 35–44
- Green 1994* *J. R. Green*, Theater in Ancient Greek Society (London 1994)
- Greenlaw 2011* *C. Greenlaw*, The Representation of Monkeys in the Art and Thought of Mediterranean Cultures. A new Perspective on Ancient Primates (Oxford 2011)
- Grenier 2002* *J.-C. Grenier*, Les bronzes du Museo Gregoriano Egizio (Rom 2002)
- Grimal 1972* *P. Grimal*, La fête du Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée. Studi



- Classisci in onore die Quintino Cataudella III (Catania 1972), 457–465
- Guggisberg 1996* *M. Guggisberg*, Frühgriechische Tierkeramik (Mainz 1996)
- Guggisberg 2008* *M. Guggisberg*, Der Krieger als Jäger: Zur Bedeutung der Jagd in den ‚Dark Ages‘, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 329–351
- Gurisatti 2007* *G. Gurisatti*, Das „enfant terrible“ der Kunstgeschichte, in: W. Hofmann, Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso (Hamburg 2007), 7–22
- Gutch 1898/99* *C. Gutch*, Excavations at Naukratis. D. The Terracottas, BSA 5, 1898/99, 67–97
- Habinek 2005* *Th. Habinek*, Satire as aristocratic play, in: K. Freudenburg (Hrsg.), The Cambridge Companion to Roman Satire (Cambridge 2005), 177–191
- Hackin 1954* *J. Hackin*, Nouvelles recherches archéologiques à Begram (Paris 1954)
- Hainzmann 1991* *M. Hainzmann*, Schriftrolle und Schwurgestus. Neue Beobachtungen zu einem alten Bildmotiv, MAGesSteI 5, 1991, 120–146
- Hall 1997* *J. M. Hall*, Ethnic identity in Greek antiquity (Cambridge 1997)
- Halliwell 1991a* *S. Halliwell*, The Uses of Laughter in Greek Culture, The Classical Quaterly n.s. 41, 1991, 279–296
- Halliwell 1991b* *S. Halliwell*, Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens, JHS 111, 1991, 48–70
- Halliwell 2000* *S. Halliwell*, Le Rire Rituel et la Nature de l’Ancienne Comédie Attique, in: M.–L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 155–168
- Halliwell 2008* *S. Halliwell*, Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity (Cambridge 2008)
- Halliwell 2009* *S. Halliwell*, L’estetica della mimesis. Testi antichi e problem moderni (Palermo 2009)
- Hammerstaedt 2000* *J. Hammerstaedt*, Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs, ZPE 129, 2000, 29–46
- Hegel 1986a* *G. W. F. Hegel*, Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion E. Moldenhauer und K. M. Michel (Frankfurt 1986)
- Hegel 1986b* *G. W. F. Hegel*, Vorlesungen über die Ästhetik II. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion E. Moldenhauer und K. M. Michel (Frankfurt 1986)
- Heichelheim – Elliot 1967* *F. M. Heichelheim – T. Elliot*, Das Tier in der Vorstellungswelt der Griechen, Studium Generale 20, 1967, 85–89
- Heimerl 2001* *A. Heimerl*, Die römischen Lampen aus Pergamon. Vom Beginn der Kaiserzeit bis zum Ende des 4. Jhs. n. Chr. (Berlin 2001)
- Heinen 2006* *H. Heinen*, Hunger, Not und Macht. Bemerkungen zur herrschenden Gesellschaft im ptolemäischen Ägypten, AncSoc 36, 2006, 13–44
- Heinisch 1988* *S. Heinisch*, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft (Wien 1988)
- Hejzlar 1962* *G. Hejzlar*, Zu den Anfängen der griechischen Karikatur, in: Charisteria Francisco Novotný octagenario oblata (Praha 1962) 175–194
- Helbig 1868* *W. Helbig*, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (Leipzig 1868)
- Henrichs 1992* *A. Henrichs*, Gott, Mensch, Tier: Antike Daseinsstruktur und religiöses Verhalten im Denken Karl Meulis, in: F. Graf (Hrsg.),

- Klassische Antike und neue Wege der Kulturwissenschaften. Symposium Karl Meuli (Basel, 11.–13. September 1991) (Basel 1992), 129–167
- Henrichs 1994* A. Henrichs, Der rasende Gott: Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur, *Antike und Abendland* 40, 1994, 31–58
- Herrlinger 1930* G. Herrlinger, Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung, *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft* 8 (Stuttgart 1930)
- Higgins 1967* R. A. Higgins, *Greek Terracottas* (London 1967)
- Higgins 1954* R. A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Departement of Greek and Roman Antiquities British Museum I* (London 1954)
- Himmelman 1971* N. Himmelman, *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei* (Mainz 1971)
- Himmelman 1983* N. Himmelman, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (Tübingen 1983)
- Himmelman 1994* N. Himmelman, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, *JdI Ergh.* 28 (Berlin 1994)
- Hirschberger 2001* M. Hirschberger, Aristoteles' Einteilung der Lebewesen in Bluttiere und Nicht-Bluttiere im Lichte der modernen Biologie, *Antike Naturwissenschaft und ihre Rezeption* 11, 2001, 61–71
- Hölscher 1972* F. Hölscher, Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder (Würzburg 1972)
- Hölscher 1985* T. Hölscher, Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, *AW* 28, 1985, 120–136
- Hölscher 2000* T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000)
- Hoffmann 1964* H. Hoffmann, Some Unpublished Boeotian Satyr Terracottas, *AntK* 7, 1964, 67–71
- Hofmann 2007* W. Hofmann, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* (Hamburg 2007)
- Holzberg 2001* N. Holzberg, *Die antike Fabel. Eine Einführung* <sup>2</sup>(Darmstadt 2001)
- Holzberg 2008* N. Holzberg, Äsop und die griechisch-römische Fabel, in: M. Fansa – E. Grunewald (Hrsg.), *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wissenschaftliches Kolloquium im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg zur Vorbereitung der Ausstellung „Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident“ am 22. und 23. November 2007* (Wiesbaden 2008), 11–22
- Horard-Herbin – Vigne 2005* M.-P. Horard-Herbin – J.-D. Vigne (Hrsg.), *Animaux, environnements et sociétés* (Paris 2005)
- Hornung 1967* E. Hornung, Die Bedeutung des Tieres im alten Ägypten, *Studium Generale* 20, 1967, Heft 2, 69–84
- Hornung 1990* E. Hornung, *Geist der Pharaonenzeit* <sup>2</sup>(Zürich 1990)
- Hubbard 1991* Th. K. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis* (London 1991)
- Hubbard 1995* Th. K. Hubbard, Hesiod's Fable of the Hawk and the Nightingale Reconsidered, *GrRomByzSt* 36, 1995, 161–171
- Hübner 1984* W. Hübner, Der Mensch in Aelians Tiergeschichten, *AuA* 30, 1984, 154–176
- Husson 1994* G. Husson, Lucien philosophe du rire ou « pour ce que rire est le propre de l'homme », in: A. Billault (Hrsg.), *Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'études romaines et gallo-romaines les 30 septembre–1<sup>er</sup> octobre 1993* (Lyon 1994), 177–184

- Isler 1978* H. P. Isler, The Meaning of the Animal Frieze in Archaic Greek Art, Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche 7, 1978, 7–28
- Jacobelli 2003* L. Jacobelli, Gladiatori a Pompei. Protagonisti, Luoghi, Immagini (Rom 2003)
- Jaeger 1953* W. Jaeger, Die Theologie der frühen griechischen Denker (Stuttgart 1953)
- Janko 1984* R. Janko, Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II (London 1984)
- Jaulin 2000* A. Jaulin, Le rire logique: usages de *geloion* chez Aristote, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 319–331
- Jauss 1976* H. R. Jauss, Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, in: W. Preisendanz – R. Warning (Hrsg.), Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII (München 1976), 361–372
- Jenkins 1957* F. Jenkins, The role of the dog in Romano–Gaulish religion, Latomus 16, 1957, 60–76
- Jost 1985* M. Jost, Sanctuaires et cultes d’Arcadie (Paris 1985)
- Jost 2003* M. Jost, Mystery Cults in Arcadia, in: C. Cosmopoulos, Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults (2003), 143–168
- Junge 2006* F. Junge, „Unser Land ist der Tempel der Ganzen Welt“. Über die Religion der Ägypter und ihre Struktur, in: R. G. Kratz – H. Spieckermann, Götterbilder, Gottesbilder, Weltbilder. Polytheismus und Monotheismus in der Welt der Antike I (Tübingen 2006), 3–44
- Kaufmann 1915* C. M. Kaufmann, Graeco–ägyptische Koroplastik. Terrakotten der griechisch–römischen und koptischen Epoche aus der Faijûm-Oase und andren Fundstätten (Leipzig 1915)
- Kaufmann-Heinimann 1977* A. Kaufmann-Heinimann, Die römischen Bronzen der Schweiz I. Augst (Mainz 1977)
- Keller 1963* O. Keller, Die antike Tierwelt I. II <sup>2</sup>(Hildesheim 1963)
- Kenner 1954* H. Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst (Wien 1954)
- Kenner 1960* H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (Wien 1960)
- Kenner 1970* H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch–römischen Antike (Klagenfurt 1970)
- Kepçe – Gerçeker 2011* S. C. Kepçe – S. Ö. Gerçeker, Images in Terracotta. Ancient Terracotta Figurines in the Sadberk Hanim Museum Collection (Istanbul 2011)
- Kerényi 1949* K. Kerényi, Mensch und Maske (Zürich 1949)
- Kerényi 1966* K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten (München 1966)
- Kerényi 1994* K. Kerényi, Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens <sup>2</sup>(Stuttgart 1994)
- Kirsch 2002* A. Kirsch, Antike Lampen im Landesmuseum Mainz (Mainz 2002)
- Kleiner 1984* G. Kleiner, Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte <sup>2</sup>(Berlin 1984)
- Knoche 1972* U. Knoche, Über Horazens satirische Dichtung: Witz und Weisheit, in: H. Oppermann (Hrsg.), Wege zu Horaz (Darmstadt 1972), 196–219
- Koch-Harnack 1983* G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke (Berlin 1983)
- Kolb 1973* F. Kolb, Römische Mäntel, RM 80, 1973, 69–167
- Kondoleon 2000* Ch. Kondoleon, Antioch. The Lost Ancient City (Princeton 2000)
- Kotansky 1994* R. Kotansky, Greek Magical Amulets. The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze *Lamellae* (Opladen 1994)

- Krumeich u.a. 1999* R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), Das griechische Satyrspiel (Darmstadt 1999)
- Kullmann 1995* W. Kullmann, Die antiken Philosophen und das Lachen, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries II* (Turku 1995), 79–98
- Künzl 1983* E. Künzl, Was soll die Maus auf dem chirurgischen Instrument?, in: D. Metzler et al. (Hrsg.), *Antidoron. Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982* (Karlsruhe 1983), 111–116
- Labarrière 1997* J.-L. Labarrière, *Logos endiathetos et logos prophorikos* dans la polémique entre le Portique et la Nouvelle-Académie, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), *L’animal dans l’antiquité* (Paris 1997), 259–279
- Labarrière 2000* J.-L. Labarrière, Comment et pourquoi la célèbre formule d’Aristote : « Le rire est le propre de l’homme », se trouve-t-elle dans un traité de physiologie (*Partie des Animaux*, III, 10, 673 a8) ?, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), *Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Paris 2000), 181–189
- Labarrière 2005* J.-L. Labarrière, La condition animale. Études sur Aristote et les stoïciens (Leuven 2005)
- Laforge 2009* M.-O. Laforge, La religion privée à Pompei (Naples 2009)
- Langdon 1990* S. Langdon, From Monkey to Man: The Evolution of a Geometric Sculptural Type, *AJA* 94, 1990, 407–424
- Langner 2001* M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Wiesbaden 2001)
- La Penna 1961* A. La Penna, La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell’antichità, *Rivista di società* 17, 1961, 459–537
- Latacz 1993* J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie (Göttingen 1993)
- Laubscher 1982* H. P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz 1982)
- Laurens – Louka 1987* A.-F. Laurens – E. Louka, Les masques chypriotes, in: P. Ghiron-Bistagne (Hrsg.), *Anthropologie et théâtre antique. Actes du colloque international de Montpellier 6–8 mars 1986* (Montpellier 1987), 23–36
- Latte 1960* K. Latte, Römische Religionsgeschichte (München 1960)
- Lazenby 1949* F. D. Lazenby, Greek and Roman Household Pets, *CIJ* 44, 1949, 245–252. 299–307
- Leach 1964* E. R. Leach, Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse, in: E. H. Lenneberg (Hrsg.), *New Directions in the Study of Language* (Cambridge, Mass. 1964), 23–63
- Leach 1976* E. R. Leach, Culture and Communication. The Logic by which Symbols are connected (Cambridge 1976)
- Le Boeuffle 1995* A. Le Boeuffle, Les animaux dans le zodiaque, in: Centre de recherche A. Pignol (Hrsg.), *Homme et animal dans l’antiquité romaine. Actes du colloque de Nantes 1991* (Tours 1995), 427–432
- Lehner 1905* H. Lehner, Das Provinzialmuseum in Bonn. Heft I. Die römischen Skulpturen (1905)
- Leibundgut 1977* A. Leibundgut, Die römischen Lampen in der Schweiz. Eine kultur- und handlungsgeschichtliche Studie (Bern 1977)
- Leonhardt 1999* J. Leonhardt, Ciceros Kritik der Philosophenschulen (München 1999)
- Leopold 2009* D. Leopold, Zo-onna – zum psychologischen Differential der Masken, in: S. Ferino-Padgen, *Wir sind Maske. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien* (Wien 2009), 45–49
- Lepelley 1999* C. Lepelley, Du triomphe à la disparition: le destin de l’ordre équestre de Dioclétien à Théodose, in: S. Demougin – M.-T. Raepsaet-

- Charlier (Hrsg.), *L'ordre équestre. Histoire d'une aristocratie. Actes du colloque international de Bruxelles, octobre 1995* (Rom 1999), 629–646
- Lesky 1956* A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen 1956)
- Lesky 1993* A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*<sup>3</sup> (München 1993)
- Levi 1926* A. Levi, *Le terrecotte figurate del museo nazionale di Napoli* (Florenz 1926)
- Lévi-Strauss 1962* C. Lévi-Strauss, *Le totemisme aujourd'hui* (Paris 1962)
- Lévi-Strauss 1973* C. Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt 1973)
- Li Causi 2008* P. Li Causi, *Generare in comune: L'ibrido e la costruzione dell'uomo nel mondo greco*, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock* (Wiesbaden 2008), 441–464
- Lissarrague 1997* F. Lissarrague, *L'homme, le singe et le satyre*, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), *L'animal dans l'antiquité* (Paris 1997), 455–472
- Lissarrague 2000a* F. Lissarrague, *Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000), 132–149
- Lissarrague 2000b* F. Lissarrague, *Satyres, sérieux s'abstenir*, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), *Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Paris 2000), 109–119
- Lloyd 1983* G. E. R. Lloyd, *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece* (Cambridge 1983)
- Loeschcke 1919* S. Loeschcke, *Lampen aus Vindonissa. Ein Beitrag zur Geschichte von Vindonissa und des antiken Beleuchtungswesens* (Zürich 1919)
- Lohse 1969* B. Lohse, *Askese und Mönchtum in der Antike und in der alten Kirche* (München 1969)
- Lonsdale 1979* S. H. Lonsdale, *Attitudes towards Animals in Ancient Greece*, *GaR* 26, 1979, 146–159
- Lopez Eire 2000* A. Lopez Eire, *À propos des mots pour exprimer l'idée de „rire“ en grec ancien*, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), *Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Paris 2000), 13–43
- Lorenz 1963* K. Lorenz, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression* (München 1963)
- Lorenz 1974* G. Lorenz, *Ehrfurcht vor dem Leben der Tiere bei frühen Griechen und Römern und bei den Naturvölkern?*, in: F. Hampl – I. Weiler (Hrsg.), *Kritische und Vergleichende Studien zur Alten Geschichte und Universalgeschichte* (Innsbruck 1974), 211–241
- Lorenz 2000* G. Lorenz, *Tiere im Leben der alten Kulturen* (Wien 2000)
- Lorenz 2005* K. Lorenz, *„Die Quadratur des Sofabildes. Pompejanische Mythenbilder als Ausgangspunkt für eine Phänomenologie antiker Wahrnehmung“*, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit*, (Wiesbaden 2005), 205–221
- Lorenz 2008* K. Lorenz, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern* (Berlin 2008)
- Ma 2012* J. Ma, *Staatliche Macht im Hellenismus. Überlegungen zum hellenistischen Staatswesen*, in: H.-U. Cain et al. (Hrsg.), *Hellenismus. Eine Welt im Umbruch* (Darmstadt 2012), 41–52
- Mader 1977* M. Mader, *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon* (Stuttgart 1977)

- Maderna-Lauter 2000* C. Maderna-Lauter, Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (Leipzig 2000), 435–466
- Maiuri 1950* A. Maiuri, La parodia di Enea, *BdA* 35, 1950, 108–112
- Mango 2006* E. Mango, Eine ungewöhnliche Bronzestatue, *ASUZ* 32, 2006, 27–37
- Mango u.a. 2008* E. Mango – J. Marzahn – Ch. Uehlinger, Könige am Tigris. Medien assyrischer Herrschaft. Begleitbuch zur Ausstellung in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, 18. April bis 31. August 2008 (Zürich 2008)
- Marabini Moevs 1998* M. T. Marabini Moevs, Philosophers and Scholars in Roman Caricatures of Alexandrian Origin, in: N. Bonacasa et al. (Hrsg.), L'Egitto in Italia dall'antichità al medioevo. Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma, CNR – Pompei, 13.–19. Novembre 1995 (Rom 1998), 439–451
- Martin 1945* J. M. K. Martin, Seneca the Satirist, *GaR* 41/42, 1945, 64–71
- Martin-Kilcher 2000* St. Martin-Kilcher, Mors Immature in the Roman World – a Mirror of Society and Tradition, in: J. Pearce–M. Millet–M. Struck, Burial, Society and Context in the Roman World (Oxford 2000), 63–77
- Martini u.a. 2000a* W. Martini – J. Küppers – M. Landfester, Griechische Antike, in: P. Dinzelsbacher (Hrsg.), Mensch und Tier in der Geschichte Europas (Stuttgart 2000), 29–86
- Martini u.a. 2000b* W. Martini – J. Küppers – M. Landfester, Römische Antike, in: P. Dinzelsbacher (Hrsg.), Mensch und Tier in der Geschichte Europas (Stuttgart 2000), 87–144
- Matthies 2006* S. Matthies, Kostüme, in: M. Kunze (Hrsg.), Satyr, Maske, Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 16. Juli bis 8. Oktober 2006 (Stendal 2006), 71–80
- Maurach 2005* G. Maurach, Kleine Geschichte der antiken Komödie (Darmstadt 2005)
- May 2006* R. May, Apuleius and Drama: the Ass on Stage (Oxford 2006)
- Mayer 2012* E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire (Cambridge 2012)
- McDermott 1935* W. C. McDermott, The Ape in Greek Literature, *TransactAmPhilAss* 66, 1935, 165–176
- McDermott 1936* W. C. McDermott, The Ape in Roman Literature, *TransactAmPhilAss* 67, 1936, 148–167
- McDermott 1938* W. C. McDermott, The Ape in Antiquity (Baltimore 1938)
- McLynn 2008* N. McLynn, Crying Wolf: The Pope and the Lupercalia, *JRS* 98, 2008, 161–175
- McK Elderkin 1930* K. McK Elderkin, Jointed Dolls in Antiquity, *AJA* 34, 1930, 455–479
- Meltzer 1990* G. S. Meltzer, The Role of Comic Perspectives in Shaping Homer's Tragic Vision, *Classical World* 83, 4, 1990, 265–280
- Meniel 1995* P. Meniel, Les animaux dans les offrandes funéraires de sept nécropoles de la période romaine, in: Centre de recherche A. Pignol (Hrsg.), Homme et animal dans l'antiquité romaine. Actes du colloque de Nantes 1991 (Tours 1995), 145–159
- Menzel 1952* H. Menzel, Lampen im römischen Totenkult, *Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* (Mainz 1952), 131–138
- Menzel 1969* H. Menzel, Antike Lampen im römisch-germanischen Zentralmuseum zu Mainz (Mainz 1969)
- Meslin 1970* M. Meslin, La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain.

- Etude d'un rituel de Nouvel An (Brüssel 1970)
- Meuli 1954* K. Meuli, Herkunft und Wesen der Fabel, Schweizerisches Archiv für Volkskunde 50, 1954, 65–88
- Meuli 1975a* K. Meuli, Schweizer Masken und Maskenbräuche, in: Th. Gelzer (Hrsg.), Karl Meuli, Gesammelte Schriften I (Basel 1975), 177–250
- Meuli 1975b* K. Meuli, Altrömischer Maskenbrauch, in: Th. Gelzer (Hrsg.), Karl Meuli, Gesammelte Schriften I (Basel 1975), 251–282
- Meuli 1975c* K. Meuli, Griechische Opferbräuche, in: Th. Gelzer (Hrsg.), Karl Meuli, Gesammelte Schriften II (Basel 1975), 907–1021
- Meyer 2011* M. F. Meyer, Scham im klassischen griechischen Denken, in: M. Bauks – M. F. Meyet, Zur Kulturgeschichte der Scham (Hamburg 2011), 35–54
- Meyer-Zwiffelhofer 2003* E. Meyer-Zwiffelhofer, Bürger sein in den griechischen Städten des römischen Kaiserreiches, in: K.-J. Hölkeskamp et al. (Hrsg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (Mainz 2003), 375–402
- Mielsch 1986* H. Mielsch, Hellenistische Tieranekdoten in der römischen Kunst, AA 1986, 747–763
- Mielsch 2005* H. Mielsch, Griechische Tiergeschichten in der antiken Kunst (Mainz 2005)
- Mikalson 2007* J. D. Mikalson, Greek Religion: Continuity and Change in the Hellenistic Period, in: G. R. Bugh, The Cambridge Companion to the Hellenistic World (Cambridge 2007), 208–222
- Milanezi 1992* S. Milanezi, Outres enflées de rire. A propos de la fête du dieu Risus dans les „Métamorphoses“ d'Apulée, RHistRel 209,2, 1992, 125–147
- Milanezi 2000* S. Milanezi, Le suffrage du rire, ou le spectacle politique en Grèce, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 369–396
- Miller 2012* P. A. Miller, Imperial Satire as Saturnalia, in: S. Braund – J. Osgood (Hrsg.), A Companion to Persius and Juvenal (Oxford 2012), 312–333
- Mitchell 2009* A. G. Mitchell, Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour (Cambridge 2009)
- Mlasowsky 1993* A. Mlasowsky, Die antiken Tonlampen im Kestner-Museum Hannover (Hannover 1993)
- Mollard-Besques 1954* S. Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains I (Paris 1954)
- Mollard-Besques 1963a* S. Mollard-Besques, Les terres cuites grecques (Paris 1963)
- Mollard-Besques 1963b* S. Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs et romains II (Paris 1963)
- Mollard-Besques 1972* S. Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains III (Paris 1972)
- Moraw 2008* S. Moraw, Die Schöne und das Biest : Weibliche Mischwesen in der Spätantike, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 465–479
- Morin 1911* J. Morin, Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints (Paris 1911)
- Mrogenda 1996* U. Mrogenda, Die Terrakottafiguren von Myrina. Eine Untersuchung ihrer möglichen Bedeutung und Funktion im Grabzusammenhang (Frankfurt 1996)

- Müller-Karpe 1983* H. Müller-Karpe, Das Tier in der Kunst und Religion des 3. und 2. Jahrtausends v. Chr. im Vorderen Orient und in Europa, in: H. Müller-Karpe (Hrsg.), Zur frühen Mensch-Tier-Symbiose (München 1983), 59–97
- Müller 1980* R. Müller, Naturphilosophie und Ethik im antiken Atomismus, *Philologus* 124, 1980, 1–17
- Müller 1994* R. Müller, Demokrit – der „lachende Philosoph“, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries I* (Turku 1994), 39–51
- Müller 2011* J. Müller, Scham und menschliche Natur bei Augustinus und Thomas von Aquin, in: M. Bauks – M. F. Meyet, *Zur Kulturgeschichte der Scham* (Hamburg 2011), 55–72
- Münch 1999a* P. Münch, Tiere und Menschen. Ein Thema der historischen Grundlagenforschung, in: Ders. (Hrsg.), *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses* <sup>2</sup>(Paderborn 1999), 9–34
- Münch 1999b* P. Münch, Die Differenz zwischen Mensch und Tier. Ein Grundlagenproblem frühneuzeitlicher Anthropologie und Zoologie, in: Ders. (Hrsg.), *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses* <sup>2</sup>(Paderborn 1999), 323–347
- Murray 1993* O. Murray, Der griechische Mensch und die Formen der Geselligkeit, in: J.-P. Vernant (Hrsg.), *Der Mensch der griechischen Antike* (Frankfurt 1993), 255–294
- Muth 1998* S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998)
- Muth 2000* S. Muth, Gegenwelt als Glückswelt – Glückswelt als Gegenwelt? Die Welt der Nereiden, Tritonen und Seemonster in der römischen Kunst, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000), 467–498
- Nachtergaele 1985* G. Nachtergaele, Les terres cuites „du Fayoum“ dans les maisons de l’Égypte romaine, *ChronEg* 60, 1985, 223–239
- Nachtergaele 1990* G. Nachtergaele, La caricature d’un banquier à son comptoir. À propos d’une terre cuite d’Égypte de l’ancienne Collection Ernst von Sieglin, in: M. Geerard (Hrsg.), *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica* Raymondo Bogaert et Hermanno Van Looy (Brugge 1990), 315–322
- Narcy 2000* M. Narcy, Le comique, l’ironie, Socrate, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), *Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Paris 2000), 283–292
- Nenova-Merdjanova 2000* R. Nenova-Merdjanova, Images of Bronze against the Evil Eye. Beyond the Typological and Functional Interpretation of Roman Bronze Vessels for Oil, *KölnJb* 33, 2000, 303–312
- Neschke 1995* A. Neschke, Platonisme politique et théorie du droit naturel. Contributions à une archéologie de la culture politique européenne (Paris 1995)
- Nesselrath 1990* H.-G. Nesselrath, Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte (Berlin 1990)
- Nickel 2005* R. Nickel (Hrsg.), *Äsop, Fabeln* (Düsseldorf 2005)
- Nielsen 2002* I. Nielsen, *Cultic Theaters and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity* (Aarhus 2002)
- Nielsen 2007* I. Nielsen, *Cultic Theatres and Ritual Drama in ancient Rome*, in: A. Leone – D. Palombi – S. Walker, *Res Bene Gestae. Recherche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby* (LTUR Suppl. IV) (Rom 2007), 239–255



- Nilsson 1941* M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion I (München 1941)
- Nünlist 1998* R. Nünlist, Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung (Stuttgart 1998)
- Oberg 1999* E. Oberg (Hrsg.), Phaedrus, Fabeln <sup>2</sup>(Zürich 1999)
- Onassoglou 1988* A. Onassoglou, Ein Klappspiegel aus einem Grab in der Ostlokris, AA 1988, 439–459
- Opelt 1965* I. Opelt, Die lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen (Heidelberg 1965)
- Oulié 1926* M. Oulié, Les animaux dans la peinture de la Crète préhellénique (Paris 1926)
- Pabst 2008* A. Pabst, Hasen und Löwen: Tiere im politischen Diskurs des klassischen Griechenland, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 83–96
- Padgett 2000* J. M. Padgett, The stable Hands of Dionysos. Satyrs and Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000), 43–70
- Padgett 2003* J. M. Padgett, The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art. Ausstellung im Princeton University Art Museum vom 11. Oktober bis 18. Januar 2004 (Princeton 2003)
- Panofka 1851* E. Panofka, Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst (Berlin 1851)
- Pausch 2003* M. Pausch, Die römische Tunika. Ein Beitrag zur Peregrinisierung der antiken Kleidung (Augsburg 2003)
- Pawate 1986* Ch. I. Pawate, The Panchatantra and Aesop's Fables. A Study in Genre (Delhi 1986)
- Pellizer 2000* E. Pellizer, Formes du rire en Grèce antique, in: M.–L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 45–55
- Perdrizet 1899* P. Perdrizet, Terres-cuites des Lycosura, et mythologie arcadienne, BCH 23, 1899, 635–638
- Perdrizet 1911* P. Perdrizet, Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet (Paris 1911)
- Perdrizet 1921* P. Perdrizet, Les Terres cuites Grecques d'Égypte de la collection Fouquet (Nancy–Paris–Strasbourg 1921)
- Peredolskaja 1964* A. A. Peredolskaja, Attische Tonfiguren aus einem südrussischen Grab, AntK Beiheft 2 (Olten 1964)
- Perez 1995* Ch. Perez, La symbolique de l'animal comme lieu et moyen d'expression de l'idéologie gentile, personnelle et impérialiste de la Rome républicaine, in: Centre de recherche A. Pignol (Hrsg.), Homme et animal dans l'antiquité romaine. Actes du colloque de Nantes 1991 (Tours 1995), 235–282
- Petzold 2012* K. Petzold, Soziologische Theorien in der Archäologie (Saarbrücken 2012)
- Pfeiffer 2008* St. Pfeiffer, Der ägyptische „Tierkult“ im Spiegel der griechisch-römischen Literatur, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 373–393
- Philipp 1972* H. Philipp, Terrakotten aus Ägypten. Bilderhefte der Staatlichen Museen 18/19 (Berlin 1972)
- Picard 1941-46* G.-Ch. Picard, Le couronnement de Vénus, MEFRA 58, 1941–46,

- 43–108
- Pickard-Cambridge 1953* A. *Pickard-Cambridge*, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford 1953)
- Pickard-Cambridge 1962* A. *Pickard-Cambridge*, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford 1962)
- Pipili 2000* M. *Pipili*, *Wearing an Other Hat: Workmen in Town and Country*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000), 153–179
- Plessner 1950* H. *Plessner*, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* (Bern 1950)
- Poinssotte 1998* J.-M. *Poinssotte*, *Fin de l'Antiquité, mort du rire comique*, in: M. Trédé – Ph. Hoffmann (Hrsg.), *Le rire des anciens. Actes du colloque international, Université de Rouen, École normale supérieure*, 11–13 janvier 1995 (Paris 1998), 315–326
- Pollitt 2006* J. J. *Pollitt*, *Art in the Hellenistic Age*<sup>12</sup> (Cambridge 2006)
- Poulsen 1937* V. H. *Poulsen*, *Der strenge Stil. Studien zur Geschichte der griechischen Plastik 480–450*, *ActaArch* VIII, 1937, 1–148
- Preisendanz 1976* W. *Preisendanz*, *Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem*, in: W. *Preisendanz* – R. *Warning* (Hrsg.), *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII* (München 1976), 411–413
- Preston Day 1984* L. *Preston Day*, *Dog Burials in the Greek World*, *AJA* 88, 1984, 21–32
- Pütz 2008* B. *Pütz*, *Schräge Vögel und flotte Wespen: Grenzüberschreitungen zwischen Mensch und Tier bei Aristophanes*, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008)*, 219–241
- Pujiula 2006* M. *Pujiula*, *Körper und christliche Lebensweise. Clemens von Alexandria und sein Paidagogos* (Berlin 2006)
- Quintern 2008* D. *Quintern*, *Über die Wanderung ethischer Motive in Miniatur und Text an Beispiel und Genese des Gleichnisses von der Taube*, in: M. Fansa – E. Grunewald (Hrsg.), *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wissenschaftliches Kolloquium im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg zur Vorbereitung der Ausstellung „Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident“ am 22. und 23. November 2007 (Wiesbaden 2008)*, 115–126
- Rabeisen – Vertet 1986* E. *Rabeisen* – H. *Vertet*, *Les figurines gallo-romaines en terre cuite d'Alesia* (Dijon 1986)
- Rapp 2007* Ch. *Rapp*, *Katharsis der Emotionen*, in: M. Vöhler – B. Seidensticker (Hrsg.), *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles* (Berlin 2007), 149–172
- Raselli-Nydegger 2005* L. *Raselli-Nydegger*, *Vom Bild zur Chiffre – Ein Beitrag zur unterschiedlichen Bildersprache auf römischen Lampen und Gemmen*, *BProAvent* 47, 2005, 63–74
- Richter 1913* G. *Richter*, *Grotesques and the Mime*, *AJA* 17, 1913, 149–156
- Richter 1930* G. *Richter*, *Animals in Greek Sculpture* (London 1930)
- Ricoux 1998* O. *Ricoux*, *Le crucifié onocéphale du Palatin*, in: C. Auvray-Assayas (Hrsg.), *Images Romaines. Actes de la table ronde organisée à l'École normale supérieure*, 24–26 octobre 1996 (Paris 1998), 61–68
- Riddehough 1959* G. B. *Riddehough*, *Man-into-Beast Changes in Ovid*, *Phoenix* 13, 1959, 201–209
- Riszovannij 2008* M. *Riszovannij*, *Männerbilder in der zeitgenössischen Karikatur. Eine kultursemiotische Analyse* (Berlin 2008)
- Rocca-Serra 1997* G. *Rocca-Serra*, *Homme et animal dans la physiognomonie antique*, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), *L'animal dans l'antiquité*

- (Paris 1997), 133–139
- Rodríguez Almeida 1998* *E. Rodríguez Almeida*, Martial–Juvénal: entre *castigatio per risum* et *censura morum*, in: M. Trédé – Ph. Hoffmann (Hrsg.), *Le rire des anciens. Actes du colloque international, Université de Rouen, École normale supérieure*, 11–13 janvier 1995 (Paris 1998), 123–141
- Romeyer Dherbey 1997* *G. Romeyer Dherbey*, Les animaux familiers, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), *L’animal dans l’antiquité* (Paris 1997), 141–154
- Rosen 2012* *R. M. Rosen*, Satire in the Republic: From Lucilius to Horace, in: S. Braund – J. Osgood (Hrsg.), *A Companion to Persius and Juvenal* (Oxford 2012), 19–40
- Rosetti 2000* *L. Rosetti*, Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves, in: M.–L. Desclos (Hrsg.), *Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Paris 2000), 253–268
- Rostovtzeff 1955* *M. Rostovtzeff*, *Die hellenistische Welt. Gesellschaft und Wirtschaft II* (Tübingen 1955)
- Rousseau 1969* *J.-J. Rousseau*, *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (Paris 1969)
- Rumscheid 1999* *F. Rumscheid*, Myrina – Tarent – Athen: Neue Publikationen zu Terrakotta-Figuren aus antiken Gräbern, *GFA* 2, 1999, 1001–1050
- Rumscheid 2006* *F. Rumscheid*, Die figürlichen Terrakotten von Priene. Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde (Wiesbaden 2006)
- Rusten 2006* *J. Rusten*, Who „Invented“ Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence, *AJPh* 127,1, 2006, 37–66
- Santese 1994* *G. Santese*, Animali e razionalità in Plutarco, in: S. Castignone – G. Lanata (Hrsg.), *Filosofi e animali nel mondo antico* (Pisa 1994), 139–170
- Schauenburg 1969* *K. Schauenburg*, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei* (Hamburg und Berlin 1969)
- Scheibler 1994* *I. Scheibler*, *Griechische Malerei der Antike* (München 1994)
- Schlesier 2008* *R. Schlesier*, Dionysos als Ekstasegott, in: R. Schlesier – A. Schwarzmeier, *Dionysos, Verwandlung und Ekstase* (Regensburg 2008), 28–41
- Schmaltz 1974* *B. Schmaltz*, Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (Berlin 1974)
- Schmaltz 1983* *B. Schmaltz*, Mensch und Tier in der griechischen Antike, in: H. Müller-Karpe (Hrsg.), *Zur frühen Mensch-Tier-Symbiose* (München 1983), 99–114
- Schmidt 1979* *P. L. Schmidt*, Politisches Argument und moralischer Appell. Zur Historizität der antiken Fabel, *Der Deutschunterricht* 31, 1979, 74–88
- Schmidt 1994* *E. Schmidt*, *Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten* (Mainz 1994)
- Schmidt 1995* *E. A. Schmidt*, Vom Lachen in der römischen Satire, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries II* (Turku 1995), 121–143
- Schmidt 1997* *St. Schmidt*, *Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im akademischen Kunstmuseum Bonn* (München 1997)
- Schmidt 2003* *M. Schmidt*, Misstrauischer Umgang mit Bildern: Bemerkungen zur Theorie in der Klassischen Archäologie, im besonderen in der Ikonographie, in: M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), *Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation* (Münster 2003), 67–77

- Schmidt 2011* *D. Schmidt*, Die Physiognomie der Tiere. Von der Poetik der Fauna zur Kenntnis des Menschen (München 2011)
- Schmitt 1997* *A. Schmitt*, Verhaltensforschung als Psychologie. Aristoteles zum Verhältnis von Mensch und Tier, in: W. Kullmann – S. Föllinger (Hrsg.), Aristotelische Biologie. Intentionen, Methoden, Ergebnisse (Stuttgart 1997), 259–285
- Schmölder-Veit 2008* *A. Schmölder-Veit*, Zwischen Leben und Tod: Tiere in geometrischen Prothesisbildern, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 119–137
- Schnapp-Gourbeillon 1981* *A. Schnapp-Gourbeillon*, Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère (Paris 1981)
- Schneider 2000* *R. M. Schneider*, Lust und Loyalität. Satyrstatuen in hellenistischer Zeit, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (Leipzig 2000), 351–389
- Schörle 2007* *E. Schörle*, Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert (Bielefeld 2007)
- Schörner 2008* *G. Schörner*, Wildtiere und Haustiere im antiken Opferritual: Unterscheidung von ‚menschlichen‘ und ‚tierischen‘ Tieren?, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 353–372
- Schuller 1995* *W. Schuller*, Griechische Geschichte (München 1995)
- Schulthess 2000* *D. Schulthess*, Rire de l'ignorance?, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 309–318
- Schulze 1998* *H. Schulze*, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (Mainz 1998)
- Schumacher 2001* *L. Schumacher*, Sklaverei in der Antike. Alltag und Schicksal der Unfreien (München 2001)
- Schwarzmeier 2006* *A. Schwarzmeier*, Die Entwicklung der antiken Theatermaske, in: M. Kunze (Hrsg.), Satyr, Maske, Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 16. Juli bis 8. Oktober 2006 (Stendal 2006), 57–70
- Seiler 2011* *S. Seiler* (Hrsg.), Armut in der Antike. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft (Trier 2011)
- Shipley – Hansen 2007* *D. G. J. Shipley – M. H. Hansen*, The Polis and Federalism, in: G. R. Bugh, The Cambridge Companion to the Hellenistic World (Cambridge 2007), 52–72
- Sichtermann 1953* *H. Sichtermann*, Ganyemed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst (Berlin 1953)
- Sifakis 1971* *G. M. Sifakis*, Parabasis and Animal Choruses (London 1971)
- Simon 1981* *E. Simon*, Die griechischen Vasen <sup>2</sup>(München 1981)
- Simon 1985* *E. Simon*, Die Götter der Griechen <sup>3</sup>(München 1985)
- Simon 2002* *E. Simon*, Stumme Masken und sprechende Gesichter. Zur Archäologie griechischer und römischer Masken, in: T. Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken (Würzburg 2002), 17–32
- Skirbekk – Gilje 1993* *G. Skirbekk – N. Gilje*, Geschichte der Philosophie (Frankfurt 1993)
- Smith 2000* *F. Smith*, L'immagine di Alessandro il Grande sulle monete del regno (336–332 a. C.) (Rom 2000)
- Smith 2010* *T. J. Smith*, Komast Dancers in Archaic Greek Art (Oxford 2010)
- Smolak 2008* *K. Smolak*, Das Opfertier als Ankläger, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9.

- April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 205–215
- Sogno 2012* C. *Sogno*, Persius, Juvenal, and the Transformation of Satire in Late Antiquity, in: S. Braund – J. Osgood (Hrsg.), A Companion to Persius and Juvenal (Oxford 2012), 363–385
- Solin – Itkonen-Kaila 1966* H. *Solin* – M. *Itkonen-Kaila*, Graffiti del Palatino I. Paedagogium, ActaInstRomFin 3 (Helsinki 1966)
- Solin 1970* H. *Solin*, L'interpretazione delle iscrizioni parietali. Note e discussioni (Faenza 1970)
- Solin 2008* H. *Solin*, Introduzione allo studio dei graffiti parietali, in: O. Brandt (Hrsg.), Unexpected Voices. The Graffiti in the Cryptoporticus of the Horti Sallustiani and Papers from a Conference on Graffiti at the Swedish Institute in Rome, 7 march 2003 (Rom 2008), 99–124
- Sorabji 1993* R. *Sorabji*, Animal Minds and Human Morals. The Origins of the Western Debate (London 1993)
- Sperber 1996* D. *Sperber*, Why are Perfect Animals, Hybrids and Monsters Food for Symbolic Thought?, Method & Theory in the Study of Religions 8, 1996, 143–169
- Stähler 1983* K. *Stähler*, Zur Bedeutung der Tierfriese auf attisch reifgeometrischen Vasen, in: D. Metzler – B. Otto – Ch. Müller-Wirth (Hrsg.), Antidoron. Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982 (Karlsruhe 1983), 51–60
- Steiner 1995* P. M. *Steiner*, Das Lachen als sozialer Kitt. Über die Theorie des Lachens und des Lächerlichen bei Plato, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), Laughter down the Centuries II (Turku 1995), 65–78
- Steiner 2008* G. *Steiner*, Das Tier bei Aristoteles und den Stoikern: Evolution eines kosmischen Prinzips, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 27–46
- Stewart 1994* Z. *Stewart*, Laughter and the Greek Philosophers: A Sketch, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), Laughter down the Centuries I (Turku 1994), 29–37
- Störk 1998* L. *Störk*, Tiere im alten Ägypten, in: P. Münch – R. Walz (Hrsg.), Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses <sup>2</sup>(Paderborn 1999), 87–119
- Sutton 1994* D. F. *Sutton*, The Catharsis of Comedy (London 1994)
- Swain 2007* S. *Swain* (Hrsg.), Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam (Oxford 2007)
- Thomas 1992* R. *Thomas*, Griechische Bronzestatuetten (Darmstadt 1992)
- Todisco 2002* L. *Todisco*, Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura (Milano 2002)
- Töpperwein 1976* E. *Töpperwein*, Terrakotten von Pergamon (Berlin 1976)
- Tornau 2008* Ch. *Tornau*, Mens antique manet oder wie es ist, eine Bärin zu sein, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 243–261
- Touloumakos 2006* J. *Touloumakos*, Politischer Witz und Karikatur in der hellenistischen Zeit. Ausdrucksformen und Stellenwert, AncSoc 36, 2006, 111–134
- Toynbee 1973* J. M. C. *Toynbee*, Animals in Roman Life and Art (London 1973)
- Trédé 1994* M. *Trédé*, Comique et mimesis dans l'œuvre de Lucien de Samosate, in: A. Billault (Hrsg.), Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'études romaines et gallo-romaines les 30 septembre–1<sup>er</sup> octobre 1993 (Lyon 1994), 185–189

- Triantaphyllopoulos 1973* J. Triantaphyllopoulos, Rechtsphilosophie und positives Recht in Griechenland (Athen–Freiburg–Köln 1973)
- Tsekourakis 1987* D. Tsekourakis, Pythagoreanism or Platonism and Ancient Medicine? The Reasons for Vegetarianism in Plutarch's Moralia, in: W. Haase (Hrsg.), ANRW II, 36,1 (Berlin 1987), 366–393
- Tutrone 2012* F. Tutrone, Filosofi e animali in Roma antica. Modelli di animalità e umanità in Lucrezio e Seneca (Pisa 2012)
- van Dijk 1997* G.-J. van Dijk, Ainoi, Logoi, Mythoi. Fabels in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature (Leiden 1997)
- van Straten 2005* F. van Straten, Ancient Greek Animal Sacrifice: Gift, Ritual Slaughter, Communion, Food Supply, or what? Some Thoughts on Simple Explanations of a Complex Ritual, in: St. Georgoudi – R. Koch Piettre – F. Schmidt, La cuisine et l'autel. Les sacrifices en questions dans les sociétés de la méditerranée ancienne (Turnhout 2005)
- Velde 1980* H. Te Velde, A Few Remarks upon the Religious Significance of Animals in Ancient Egypt, Numen 27,1, 1980, 76–82
- Vermeule 1972* C. Vermeule, Greek Funerary Animals, 450–300 B.C., AJA 76, 1972, 49–59
- Vernant 1993* J.-P. Vernant, Der Mensch des antiken Griechenland, in: Ders. (Hrsg.), Der Mensch der griechischen Antike (Frankfurt 1993), 7–30
- Versnel 1993* H. S. Versnel, Two Carnavalesque Princes: Augustus and Claudius and the Ambiguity of Saturnalian Imagery, in: S. Döpp (Hrsg.), Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen (Trier 1993), 99–122
- Vierneisel-Schlörb 1997* B. Vierneisel-Schlörb, Die figürlichen Terrakotten I. Spätmykenisch bis späthellenistisch. Kerameikos IV (München 1997)
- Viljamaa 1994* T. Viljamaa, Quintilian's Theory of Wit, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), Laughter down the Centuries I (Turku 1994), 85–93
- Voegtler 2010* S. Voegtler, Der Affe im römischen Ägypten am Beispiel von neun Fayum-Terrakottafiguren in der Archäologischen Sammlung, ASUZ 34/35/36, 2010, 23–37
- Voegtler 2012* S. Voegtler, Admiror, paries, te non cecidissem. Karikaturen und Graffiti als Medien der Kommunikation im städtischen Raum, in: F. Mundt (Hrsg.), Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom (Berlin 2012), 105–121
- Voelke 2000* P. Voelke, Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Paris 2000), 95–108
- Vössing 2004* K. Vössing, Mensa Regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser (München 2004)
- Vogel 1973* M. Vogel, Onos Lyras. Der Esel mit der Leier 1–2 (Düsseldorf 1973)
- Vogel 2003* M. Vogel, Apollon Onos (Bonn 2003)
- Vogt 1999* S. Vogt, Aristoteles. Physiognomonica (Berlin 1999)
- Vogt-Spira 1997* G. Vogt-Spira, Das satirische Lachen der Römer und die Witzkultur der Oberschicht, in: S. Jäkel – A. Timonen – V.-M. Rissanen (Hrsg.), Laughter Down the Centuries III (Turku 1997), 117–129
- von Albrecht 2003* M. von Albrecht, Ovid. Eine Einführung (Stuttgart 2003)
- von Gonzenbach 1986* V. von Gonzenbach, Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band B (Bern 1986)
- von Gonzenbach 1995* V. von Gonzenbach, Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band A (Tübingen 1995)
- von Hesberg 2010* H. von Hesberg, Die Wiedergabe von Kriegsgefangenen und Sklaven in der römischen Bildkunst, in: H. Heinen (Hrsg.), Antike Sklaverei:

- Rückblick und Ausblick. Neue Beiträge zur Forschungsgeschichte und zur Erschliessung der archäologischen Zeugnisse (Stuttgart 2010), 179–191
- von Schaewen 1940* *R. von Schaewen*, Römische Opfergeräte, ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst (Berlin 1940)
- Wace 1903/04* *A. J. B. Wace*, Grotesques and the Evil Eye, *BSA* 10, 1903/04, 103–114
- Walde-Psenner 1991* *E. Walde-Psenner*, Private und magistratische Repräsentation auf den römischen Grabbauten in Österreich, *MAGesSte* 5, 1991, 120–146
- Walsh 2009* *D. Walsh*, Distorted Ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque (Cambridge 2009)
- Warburg 1923* *A. Warburg*, Schlangenritual. Ein Reisebericht (1923/Berlin 1988)
- Weber 1914* *W. Weber*, Die ägyptisch-griechischen Terrakotten. Königliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung II (Berlin 1914)
- Weber 2010* *G. Weber*, Kulturbegegnungen in Alexandria und im ptolemäischen Ägypten. Begriffe – Probleme – Perspektiven, in: Ders., (Hrsg.), Alexandria und das ptolemäische Ägypten. Kulturbegegnungen in hellenistischer Zeit (Berlin 2010)
- Webster u.a. 1995* *T. B. L. Webster – J. R. Green – A. Seeberg*, Monuments Illustrating New Comedy (London 1995)
- Weiler 1988* *I. Weiler*, Witwen und Waisen im griechischen Altertum. Bemerkungen zu antiken Randgruppen, in: H. Kloft (Hrsg.), Sozialmassnahmen und Fürsorge. Zur Eigenart antiker Sozialpolitik (Graz 1988), 15–33
- Westermann 1955* *W. L. Westermann*, The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity (Philadelphia 1955)
- White 1970* *K. D. White*, Roman Farming (London 1970)
- Wieacker 1988–2006* *F. Wieacker*, Römische Rechtsgeschichte, *HAW* X. 3.1–2 (München 1988–2006)
- Wiedenmann 1999* *R. Wiedenmann*, Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen, in: P. Münch (Hrsg.), Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses<sup>2</sup> (Paderborn 1999), 351–381
- Wiehl 1979* *R. Wiehl*, Die Symbol- und Wahrheitsfunktion von Wort und Bild, in: H. Brunner – R. Kannicht – K. Schwager (Hrsg.), Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977 (München 1979), 29–46
- Wild 2008* *M. Wild*, Tierphilosophie zur Einführung (Dresden 2008)
- Wildberg 2007* *Ch. Wildberg*, Die Katharsis im sokratischen Platonismus, in: M. Vöhler – B. Seidensticker (Hrsg.), Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles (Berlin 2007), 227–244
- Wildberger 2008* *J. Wildberger*, Beast or God? – The Intermediate Status of Humans and the Physical Basis of the Stoic *scala naturae*, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 47–70
- Wildung 2011* *D. Wildung*, Tierbilder und Tierzeichen im alten Ägypten (München 2011)
- Wilgaux 2009* *J. Wilgaux*, La physiognomie antique: bref état des lieux, in: V. Dasen – J. Wilgaux (Hrsg.), Langages et metaphors du corps dans le monde antique (Rennes 2009), 185–195
- Wilkins 2008* *J. Wilkins*, Animals in the Romano-Greek Culture of the Second Century A.D., in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und

- Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008), 315–328
- Winkler-Horaček 2000* *L. Winkler-Horaček*, Mischwesen und Tierfries in der archaischen Vasenmalerei von Korinth, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000), 217–244
- Winkler-Horaček 2008* *L. Winkler-Horaček*, Fiktionale Grenzräume im frühen Griechenland, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock* (Wiesbaden 2008), 503–525
- Winter 1903* *F. Winter*, Die Typen der figürlichen Terrakotten I–II (Berlin 1903)
- Wissowa 1890* *G. Wissowa*, Parodia d'una scena di scuola. Rilievo in terracotta della collezione Tyskiewicz, RM 5, 1890, 3–11
- Wolff 1997* *F. Wolff*, L'animal et le dieu, in: B. Cassin – J.–L. Labarrière (Hrsg.), *L'animal dans l'antiquité* (Paris 1997), 157–180
- Woysch-Méautis 1982* *D. Woysch-Méautis*, La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs (Lausanne 1982)
- Wrede 1981* *H. Wrede*, Scribae, Boreas 4, 1981, 106–116
- Wuketits 2005* *F. M. Wuketits*, Aristoteles und die Affen. Das Verhältnis der Menschen zu Affen von der Antike bis heute, *Antike Naturwissenschaft und ihre Rezeption* 15, 2005, 13–24
- Young – Halstead Young 1955* *J. H. Young–S. Halstead Young*, Terracotta Figurines from Kourion in Cyprus (Philadelphia 1955)
- Zanker 1968* *P. Zanker*, Forum Augustum. Das Bildprogramm (Tübingen 1968)
- Zanker 1989* *P. Zanker*, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnten (Frankfurt 1989)
- Zanker 1995* *P. Zanker*, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995)
- Zanker 1997* *P. Zanker*, Augustus und die Macht der Bilder (München 1997)
- Zanker 2000* *P. Zanker*, Die Gegenwelt der Barbaren und die Überhöhung der häuslichen Lebenswelt. Überlegungen zum System der kaiserzeitlichen Bilderwelt, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000), 409–433
- Zanker 2002* *P. Zanker*, Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano (Mailand 2002)
- Zarifi 2007* *Y. Zarifi*, Chorus and Dance in the Ancient World, M. McDonald – M. Walton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (Cambridge 2007), 227–246
- Zazoff 1983* *P. Zazoff*, Die antiken Gemmen (München 1983)
- Zimmer 1982* *G. Zimmer*, Römische Berufsdarstellungen (Berlin 1982)
- Zimmermann 1998* *B. Zimmermann*, Die griechische Komödie (Darmstadt 1998)
- Zucker 2008* *A. Zucker*, La sémiologie animale dans les traités de physiognomie antique, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock* (Wiesbaden 2008), 161–179
- Zwierlein 1989* *O. Zwierlein*, Jupiter und die Frösche, *Hermes* 117, 1989, 182–191



## Im Text verwendete Übersetzungen und Ausgaben antiker Autoren

*Älian*, Die tanzenden Pferde von Sybaris. Tiergeschichten. Auswahl, Übersetzung, Nachwort und Register von Ursula und Kurt Treu (Leipzig 1978)

J. André (Hrsg.), *Anonyme Latin*, Traité de Physiognomonie (Paris 1981)

*Apuleius*, Metamorphosen oder der goldene Esel. Lateinisch und deutsch von Rudolf Helm (Darmstadt 1978)

*Aristoteles*, Über die Teile der Lebewesen. Übersetzt und erläutert von Wolfgang Kullmann (Berlin 2007)

*Aristoteles*, Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann (Stuttgart 2006)

*Aristoteles*, Topik. Übersetzt und kommentiert von Tim Wagner und Christof Rapp (Stuttgart 2004)

*Aristoteles*, Rhetorik. Übersetzt und erläutert von Christof Rapp (Berlin 2002)

*Aristoteles*. Physiognomonica. Übersetzt und kommentiert von S. Vogt (Berlin 1999)

*Aristoteles*, Politik. Eingeleitet und übersetzt von Olof Gigon (Zürich 1971)

*Aristoteles*, Politik. Übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf (Darmstadt 1991–2005)

*Äsop*, Fabeln. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Nickel (Düsseldorf 2005)

Carmina Latina epigraphica. Conlegit Franciscus Buecheler (Amsterdam 1964)

*Catull*, Gedichte. Übersetzt und herausgegeben von Niklas Holzberg (Düsseldorf 2009)

*Marcus Tullius Cicero*, De oratore – Über den Redner. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin (Stuttgart 2006)

*Marcus Tullius Cicero*, Vom Wesen der Götter. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Olof Gigon – Laila Straume-Zimmermann (Darmstadt 1996)

*Diogenes Laertios*, Leben und Lehre der Philosophen. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Fritz Jürss (Stuttgart 2010)

*Heraklit*, Fragmente. Herausgegeben von Bruno Snell (Tübingen 1965)

*Hesiod*, Erga. Von Arbeit, Wettstreit und Recht. Übersetzt und erläutert von Walter Marg (Zürich 1968)

L. Bernays, *Homers Odyssee* (Freiburg 2010)

*Quintus Horatius Flaccus*, Sermones – Satiren. Übertragen und herausgegeben von Karl Büchner (Stuttgart 2006)

*Juvenal*, Satiren. Übersetzung, Einführung und Anhang von Harry C. Schnur (Stuttgart 2007)

*Lukian*, Werke in drei Bänden. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland (Berlin 1981)

Die Hauptwerke des *Lukian*. Herausgegeben und übersetzt von Karl Mras (München 1980)

*Marc Aurel*, Selbstbetrachtungen. Herausgegeben und übertragen von Arno Mauersberger (Augsburg 1997)

*Martial*, Epigramme. Aus dem Lateinischen übertragen und herausgegeben von Walter Hofmann (Frankfurt 1997)

*Publius Ovidius Naso*, Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und herausgegeben von Erich Rösch (München 1988)

*Phaedrus*, Fabeln. Herausgegeben und übersetzt von Eberhard Oberg<sup>2</sup> (Zürich 1999)

*Platon*, Gesetze. Buch VII–XII Minos. Deutsche Übersetzung von Klaus Schöpsdau und Hieronymus Müller (Darmstadt 2005)

*Platon*, Timaios – Kritias – Philebos. Deutsche Übersetzung von Hieronymus Müller und Friedrich Schleiermacher (Darmstadt 2005)

*Platon*, Der Staat – Politeia. Übersetzt von Rudolf Rufener. Einführung, Erläuterungen, Inhaltsübersicht und Literaturhinweise von Thomas Alexander Szlezak (Düsseldorf 2000)

*C. Plinius Secundus d. Ä.*, Naturkunde. Buch VIII, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler (1976)

*Plinius der Jüngere*, Briefe. Herausgegeben und übersetzt von H. Kasten (Düsseldorf 2003)

*Plutarch*, Grosse Griechen und Römer. Aus dem Griechischen übertragen, eingeleitet und erläutert von Konrad Ziegler (München 1979)

*Plutarchs* moralische Abhandlungen. Aus dem Griechischen übersetzt von Johann Friedrich Kaltwasser (Frankfurt 1793)

S. Swain (Hrsg.), Seeing the Face, Seeing the Soul. *Polemon's* Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam (Oxford 2007)

Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini II. Recensuit Richardus Foerster (Stuttgart 1893)

*L. Annaeus Seneca*, An Lucilius. Briefe über Ethik 70-124, [125]. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Manfred Rosenbach (Darmstadt 1987)

*Sophokles*, Aias. Übersetzt und herausgegeben von Rainer Rauthe (Stuttgart 2002)

*Tertullian*, Apologeticum – Verteidigung des Christentums. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Carl Becker (München 1952)

*Vergil*, Bucolica – Georgica – Aeneis. Deutsch von Rudolf Alexander Schröder (Berlin 1952)

Die *Vorsokratiker*. Auswahl und Übersetzung mit sprachlichen, inhaltlichen und sachlichen Erklärungen von Emil Bergs (Münster 1980)

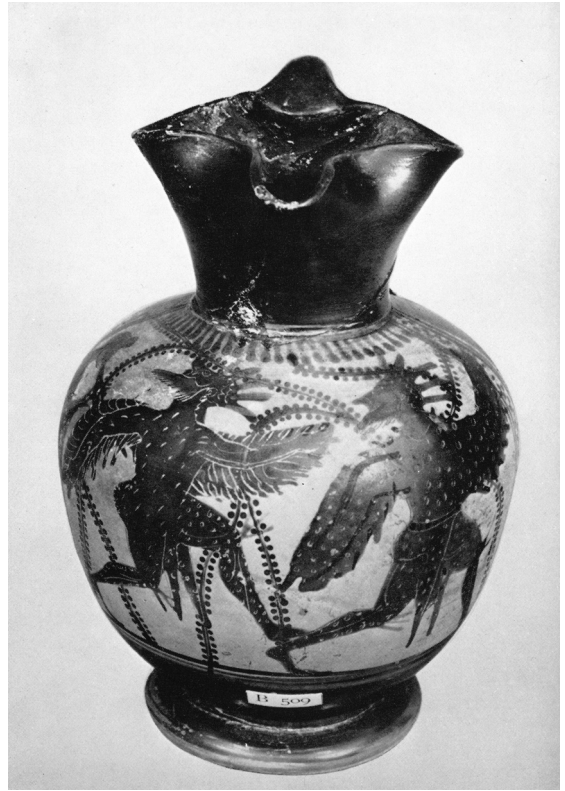
Die Fragmente der *Vorsokratiker* I. Griechisch & deutsch von Hermann Diels (Berlin 1961)

# Abbildungen

Abbildungsverzeichnis



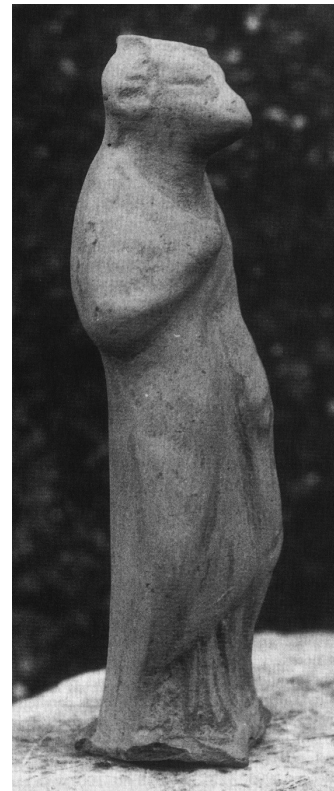
1



2



3



4

- 1 Knieschutz einer Spinnerin (Epinetron); Ausschnitt aus ‚Hochzeit der Alkestis‘
- 2 sfig. Oinochoe; Komos-Darstellung mit als Tieren verkleideten Tänzern
- 3 Cypro-archaische Terrakottafigur mit Stiermaske
- 4 Terrakottafigur mit Widderkopf aus Lykosura





5



6



7



8

- 5 Gewand der Demeter Despoina, Lykosura; Detail Tierfiguren auf Saum Marmorskulptur;
- 6 Etruskische Hydria; Dionysos verwandelt die Piraten in Delphine
- 7 Siana-Schale; Verwandlung der Gefährten des Odysseus
- 8 Löwe von Milet





9



10



11



12

- 9 Nilmosaik von Palestrina
- 10 pathologische Groteske aus Bronze
- 11 Terrakottafigur aus dem Kabirion; 'Dummkopf'
- 12 Terrakottafigur; Herakles als Kitharöde



13



14



15



16

- 13 Korinthische Pyxis; Dickbauchtänzer  
 14 Kabirenvase (Umzeichnung); groteske Symposiasten  
 15 rfig. Vasenfragment; Cassandra und Ajax  
 16 rfig. Chous; Raub des Palladion durch Odysseus





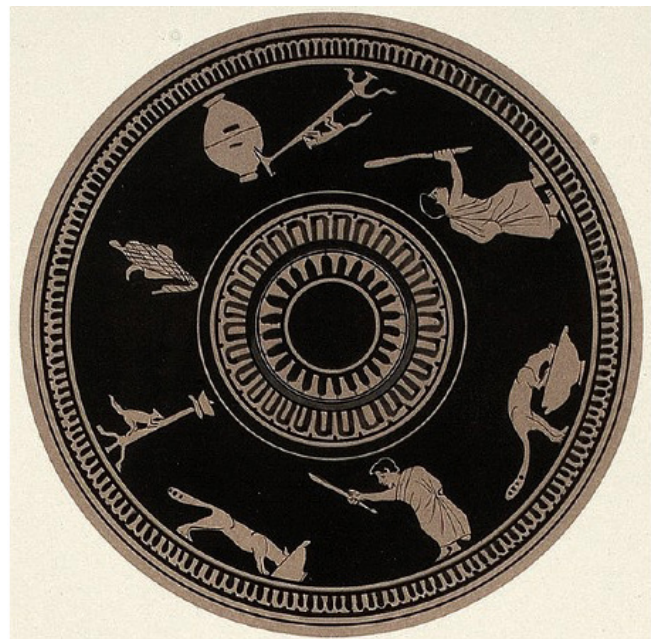
17



18



19



20

- 17 rfig. Chous; Satyr in der Rolle des Herakles  
 18 rfig. Askos (Umzeichnung); karikierter Philosoph  
 19 rfig. Schale (Umzeichnung); Äsop und Fuchs  
 20 Deckel einer Pyxis (Umzeichnung); Tiere im Haus

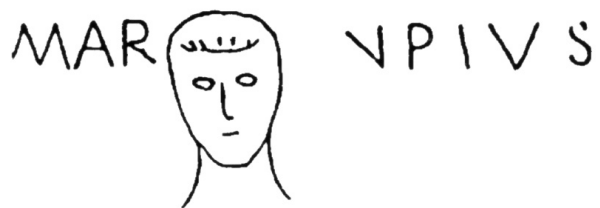




21



22



23



24

- 21 Statuengruppe; Satyrn parodieren Gigantomachie
- 22 groteske Terrakottafigur
- 23 Graffito; Porträt und Namensnennung
- 24 Graffito; Spottbild



25



26



27



28

- 25 Graffito; Karikatur des Rufus
- 26 Tonrelief; Katze und Maus beim Boxkampf
- 27 Lampenspiegel (Umzeichnung); Löwe attackiert Esel
- 28 Wandmalerei; Esel besteigt Löwe



29



30



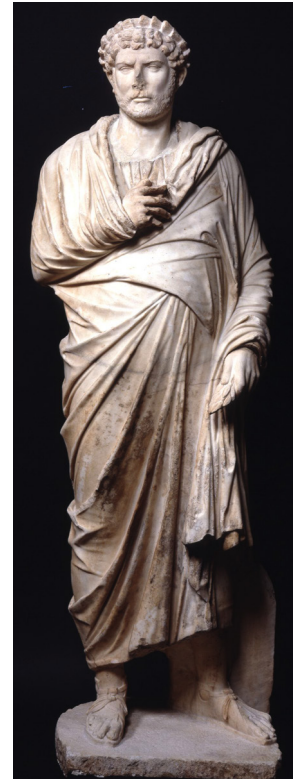
31

- 29 Terrakottafigur (Umzeichnung); Affe mit Fuchs
- 30 Terrakottafigur (Umzeichnung); Affe auf Schwein
- 31 Lampenspiegel (Umzeichnung); Affe als Vogelfänger





32 A.1.1



33



34



35 A.1.2

32 A.1.1 Terrakottafigur; Esel mit Schriftrolle

33 Marmorstatuette des Kaisers Hadrian

34 groteske Bronzestatuetten eines Gelehrten

35 A.1.2 Terrakottafigur; schreibender Affe



36



37



38



39 A.1.3

36 Sitzstatue des Epikur

37 Terrakottafigur; grotesker Gelehrter

38 Matrise aus Gips; Hermes mit zwei Affen

39 A.1.3 Terrakottafigur; stehender Affe mit Schreibtäfelchen





40; 42

41 A.1.4



43 A.1.5



44

- 40 Konstantinsbogen; Adlocutio-Relief
- 41 A.1.4 Lampe aus Terrakotta; Schulklasse von Affen mit Esel als Lehrer
- 42 'Neumagener Schulrelief'
- 43 A.1.5 Terrakottafigur; Ratten als Schüler
- 44 Terrakottafigur; Schüler





45 A.2.1



46



47

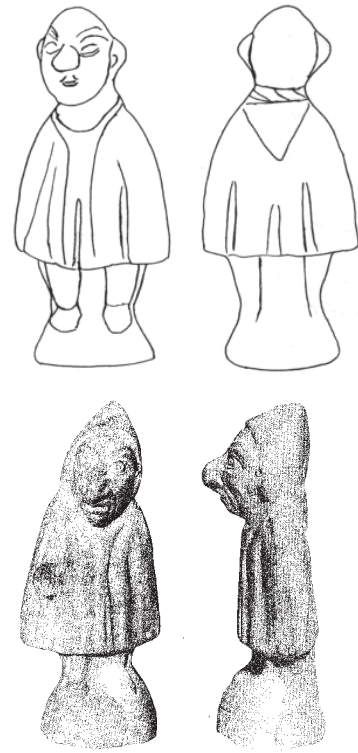


48

- 45 A.2.1 Bronzefigur; Ratte als Togatus mit Schriftrolle
- 46 Marmorstatue; Togatus mit Schriftrolle
- 47 Terrakottafigur (Umzeichnung); grotesker Togatus mit Schriftrolle
- 48 Goldring; Ratte an Säule gefesselt



49 A.2.2



50 a+b



51



52 A.2.3

- 49 A.2.2 Terrakottafigur; Affe im Mantel  
 50a+b Terrakottafiguren; Grotresken im Kapuzenmantel  
 51 Terrakottafigur; Grotreske mit *cucullus*  
 52 A.2.3 Terrakottafigur; Affe im Mantel





53



54 A.3.1



55



56

- 53 Umzeichnung einer Wandmalerei; Knabe mit dressiertem Affen  
 54 A.3.1 Terrakottafigur; 'Hahnmann'  
 55 Terrakottafigur; Hahn  
 56 Kopf eines 'Hahnmannes' aus Bronze





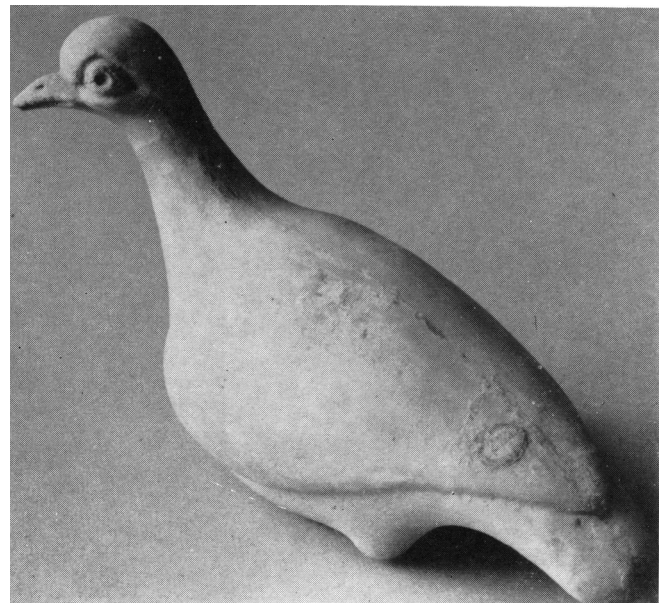
57



58 A.3.2



59 A.3.2



60

57 Bronzefigur; Hermes als *tintinnabulum*

58 A.3.2 Terrakottafigur; 'Taubenfrau'

59 A.3.2 Terrakottafigur; 'Taubenmann'

60 Terrakottafigur; Taube





61 B.1



62



63 B.2



64

61 B.1 Terrakottafigur; Affe als Geldwechsler

62 Sarkophagrelief; *argentarius*

63 B.2 Terrakottafigur; Affe als Amme

64 Terrakottafigur; Amme





65



66 B.3.1



67 B.3.2



68 B.3.3

- 65 Terrakottafigur; groteske Amme  
 66 B.3.1 Terrakottafigur; Affe mit Mörser  
 67 B.3.2 Terrakottafigur; Affe mit Mörser  
 68 B.3.3 Terrakottafigur; Affe mit Mörser





69



70



71 C.1.1



72

- 69 Terrakottafigur; grotesker Fischer
- 70 Terrakottafigur; Esel mit Mörser auf dem Rücken
- 71 C.1.1 Terrakottafigur; Affe als Gladiator
- 72 Bronzefigur; Gladiator

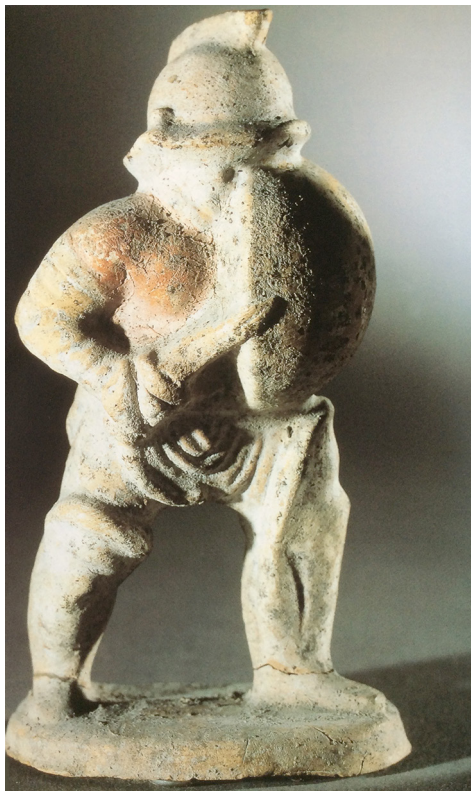




73 C.1.2



74 C.1.3



75

73 C.1.2 Terrakottafigur; Affe als Gladiator

74 C.1.3 Bronzefigur; Affe als Gladiator

75 Terrakottafigur; Gladiator



76 C.2.1



77



78 C.2.2



79

- 76 C.2.1 Terrakottafigur; Affe als Festteilnehmer
- 77 Bronzefigur; grotesker Festteilnehmer
- 78 C.2.2 Terrakottafigur; Hund als Festteilnehmer
- 79 Terrakottafigur; tanzende Groteske mit Korb





80 C.3.1



81 C.3.2



82



83

- 80 C.3.1 Terrakottafigur; Affe als Tanzpuppe
- 81 C.3.2 Terrakottafigur; Affe als Tanzpuppe
- 82 Terrakottafigur; Tanzpuppe
- 83 grotesker Kopf einer Puppe aus Terrakotta





84 C.4



85



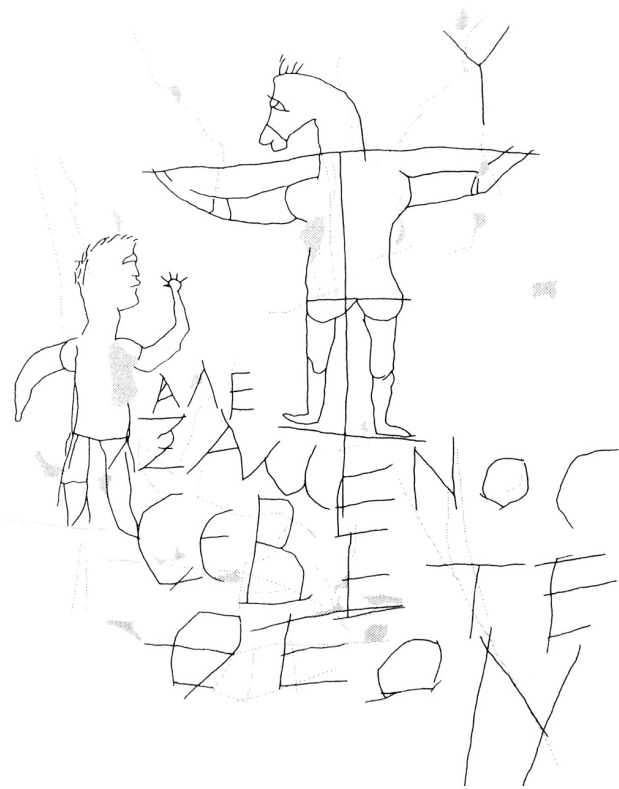
86



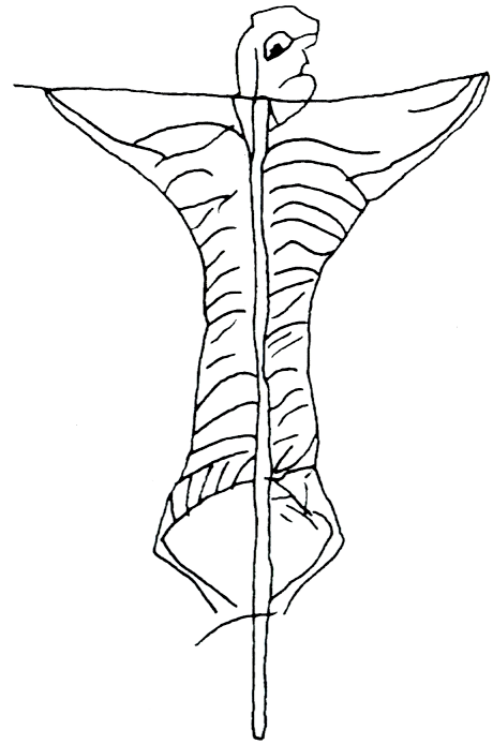
87

- 84 C.4 Lampe aus Terrakotta; Affen beim Spiel  
 85 Fragment einer Lampe aus Terrakotta; Affen beim Spiel  
 86 Grabrelief aus Marmor; Männer beim Brettspiel  
 87 Skulptur aus Bernstein; groteske Figuren beim Brettspiel





88 D.1



89



90 D.2.1



91

88 D.1 Graffito; 'Spottkruzifix'

89 Graffito; Gekreuzigter

90 D.2.1 Lampe aus Terrakotta; Affe als Ganymed mit Adler

91 Mosaik; Ganymed und der Adler





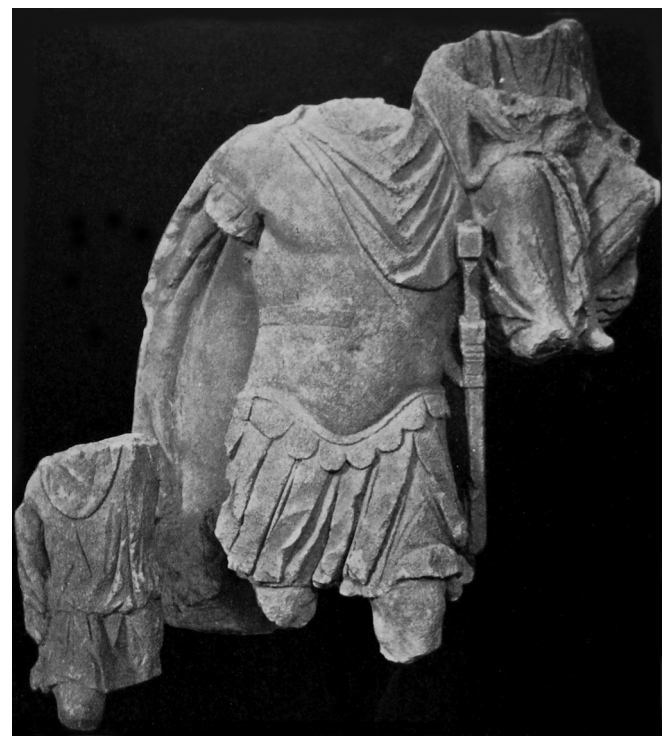
92



93 D.2.2



94



95

- 92 Terrakottafigur; grotesker Ganymed mit Adler
- 93 D.2.2 Wandmalerei; 'Affenaeneas'
- 94 Wandmalerei; Aeneas, Anchises und Ascanius
- 95 Skulpturengruppe; Aeneas, Anchises und Ascanius



96 D.3



97



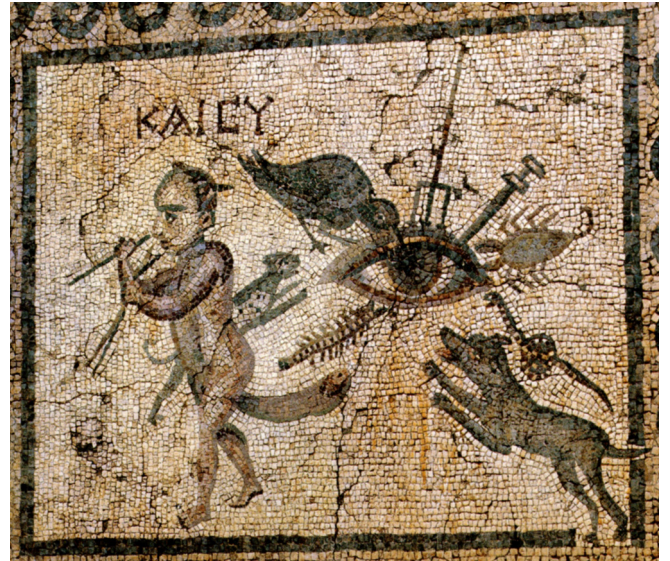
98

- 96 D.3 Terrakottafigur; Ratte als Opfernder  
 97 Vespasiantempel in Rom; Fries mit Opfergeräten  
 98 Silberbecher; Priesterin mit *situla*





99



100

99 Terrakottafigur; Esel in Toga mit Udjat-Auge

100 Mosaik; apotropäische Darstellung gegen den 'bösen Blick'

- Abb. 1 Athen (NM 1629); nach M. A. Tiverios, *Elliniki techni archaia angeia* (Athen 1996) 185  
Abb. 168
- Abb. 2 London (BM B 509); nach G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses* (London 1971)  
Taf. 8
- Abb. 3 Stockholm (Medelhavsmuseet A.I. 809); nach I. Nielsen, *Cultic Theaters and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity* (Aarhus 2002) Pl. 7
- Abb. 4 Lykosura (Lykosura Museum); nach M. Jost, *Mystery Cults in Arcadia*, in: C. Cosmopoulos, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (2003), 158  
Abb. 6, 4
- Abb. 5 Athen (NM 2171); nach P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) Abb. 174 d
- Abb. 6 Toledo (Museum of Art, Inv. 82.134); nach M. Martelli (Hrsg.), *La Ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare* (Novara 1987) 176 Abb. 130
- Abb. 7 Boston (Museum of Fine Arts, Inv. 99.519); nach J. M. Padgett (Hrsg.), *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art* (Princeton 2003) 337 Nr. 93
- Abb. 8 Berlin (Antikensammlung 1790); *Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin/Antikensammlung, SMB/Jürgen Liepe*
- Abb. 9 Palestrina (Museo Nazionale Prenestino); nach B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003) 78
- Abb. 10 Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe 1949.40); nach N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (Tübingen 1983) Taf. 45
- Abb. 11 Athen (NM); nach N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, *JdI Erg.* 28 (Berlin 1994), 93 Abb. 34
- Abb. 12 Würzburg (Mus. der Universität H 647); nach E. Schmidt, *Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten* (Mainz 1994) Taf. 16 Nr. 77
- Abb. 13 Berlin (Antikensammlung 4856); nach A. Borbein, *Das alte Griechenland* (1995), 307
- Abb. 14 Berlin (Antikensammlung 3286); nach A. G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009) 255 Abb. 127
- Abb. 15 Rom (Villa Giulia 50279); nach H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike* (Klagenfurt 1970) 132 Abb. 38
- Abb. 16 London, British Museum F366 (1884,0409.9) © Trustees of the British Museum
- Abb. 17 London, British Museum E539 (1873,0820.361) © Trustees of the British Museum
- Abb. 18 Paris (Louvre G 610); nach A. G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009) 246 Abb. 125
- Abb. 19 Rom (Mus. Vat. 16552); nach F. Lissarrague, *Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 138 Abb. 5, 1
- Abb. 20 Berlin (Antikensammlung F2517); nach A. Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff. Kunst- denkmäler aus Griechenland I* (Berlin 1883) Taf. 65, 1
- Abb. 21 Rom (Mus. Cap.); nach J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 2006) 133 Abb. 142
- Abb. 22 Tübingen (Archäologisches Institut S/13 2747); nach J. Fischer, *Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlungen Sieglin und Schreiber. Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 14 (Tübingen 1994) Taf. 32 Nr. 359
- Abb. 23 Rom (Trajansforen); nach M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Wiesbaden 2001) Taf. 10 Nr. 191
- Abb. 24 Herculaneum (Vorstadtthermen), nach: M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Wiesbaden 2001) Taf. 15 Nr. 309
- Abb. 25 Pompeji (Villa dei misteri); nach M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Wiesbaden 2001) Taf. 13 Nr. 261–262
- Abb. 26 Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptothek 449), nach: H. Kenner, *Das Phänomen der*

- verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike (Klagenfurt 1970) 30 Abb. 11
- Abb. 27 London (BM Q 866); nach D. M. Bailey, *Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman Lamps made in Italy* (London 1980) 72 Abb. 75
- Abb. 28 Neapel (NM); nach H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike* (Klagenfurt 1970) 13 Abb. 3
- Abb. 29 Berlin (Antikensammlung 8229); nach F. Lissarague, *L'homme, le singe et le satyre*, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), *L'animal dans l'antiquité* (Paris 1997) Taf. 13 Abb. 15
- Abb. 30 Paris (Louvre D 437); nach F. Lissarague, *L'homme, le singe et le satyre*, in: B. Cassin – J.-L. Labarrière (Hrsg.), *L'animal dans l'antiquité* (Paris 1997) Taf. 13 Abb. 18
- Abb. 31 London (BM Q 904); nach D. M. Bailey, *Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman Lamps made in Italy* (London 1980) 44 Abb. 80
- Abb. 32 Frankfurt (Liebieghaus 2400.1657); nach E. Bayer-Niemeier, *Griechisch-römische Terrakotten. Liebieghaus – Museum alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I* (Melsungen 1988), 247 Nr. 604 Taf. 106, 1.
- Abb. 33 London (BM 1861,1127.23) © Trustees of the British Museum
- Abb. 34 Zürich (Arch. Slg. 4997); nach E. Mango, *Eine ungewöhnliche Bronzestatue, ASUZ 32*, 2006, 28 Taf. 6, 1–4
- Abb. 35 London (BM 3778); nach D. M. Bailey, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt* (London 2008), 188 Pl. 142
- Abb. 36 Athen (Ethniko Museo M 888); nach B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (2001) 77 Abb. 35
- Abb. 37 Colchester (Colchester Mus. 1132); nach V. von Gonzenbach, *Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band A* (Tübingen 1995) Taf. 143, 1
- Abb. 38 London (BM 3335); nach D. M. Bailey, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt* (London 2008), 98 Pl. 60
- Abb. 39 London (BM 3779); nach D. M. Bailey, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt* (London 2008), 188 Pl. 142
- Abb. 40 Rom (Konstantinsbogen); nach F. Kolb, *Römische Mäntel*, RM 80, 1973, Taf. 26, 3
- Abb. 41 Paris (Louvre Ca 661); nach F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten I–II* (Berlin 1903) 411 Abb. 7
- Abb. 42 Trier (Rheinisches Landesmuseum RD 1956.46); <http://www.museum-digital.de/rlp/index.php?t=objekt&oges=5769>, Bildherkunft/-rechte: Rheinisches Landesmuseum Trier (Foto: Thomas Zühmer)
- Abb. 43 nach P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Egypte de la collection Fouquet* (Nancy/Paris 1921), 150 Nr. 409 Taf. 51
- Abb. 44 Istanbul (Sadberk Hanim Museum SHM 6891-HK 2362); nach S. C. Kepçe – S. Ö. Gerçeker, *Images in Terracotta. Ancient Terracotta Figurines in the Sadberk Hanim Museum Collection* (Istanbul 2011), 214 Nr. 127
- Abb. 45 Paris (Bibliothèque Nationale); nach J. Babelon, *Choix de Bronzes de la collection Caylus, donnée au Roi en 1762* (Paris 1928), Taf. 13 Nr. 22.
- Abb. 46 Rom (Mus. Vat. 1098); nach H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Mainz 1989) Taf. 30, 1 Nr. C a 2
- Abb. 47 London (BM 1966,7.25.1); nach V. von Gonzenbach, *Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band A* (Tübingen 1995) 184 Abb. 60, 2
- Abb. 48 London (BM GR 1854,0519.147) © Trustees of the British Museum
- Abb. 49 St. Germain-en-Laye (Musée des Antiquités Nationales 7288); nach V. von Gonzenbach, *Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band B* (Bern 1986) Taf. 108, 1
- Abb. 50 nach V. von Gonzenbach, *Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band B* (Bern 1986) Taf. 29, 1 bzw. Taf. 89, 2
- a+b



- Abb. 51 Stuttgart (Landesmuseum Württemberg TK 2.890); nach S. Seiler (Hrsg.), *Armut in der Antike. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft* (Trier 2011), 50 Nr. 94
- Abb. 52 Frankfurt (Liebieghaus 2400.1676); nach E. Bayer-Niemeier, *Griechisch-römische Terrakotten*. Liebieghaus – Museum alter Plastik. *Bildwerke der Sammlung Kaufmann I* (Melsungen 1988) Taf. 102, 3
- Abb. 53 Pompeii; nach *Pittura e mosaici (PPM) IV*, 976 Abb. 225
- Abb. 54 Bern (Hist. Mus. 16213) © Historisches Museum Bern (Foto S. Voegtli)
- Abb. 55 nach V. von Gonzenbach, *Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelländischen Tonstatuetten*. Band A (Tübingen 1995) Taf. 30, 4
- Abb. 56 nach P. Perdrizet, *Bronzes grecs d’Egypte de la collection Fouquet* (Paris 1911), Taf. 28
- Abb. 57 London (BM 1814,0704.415) © Trustees of the British Museum
- Abb. 58 Würzburg (H 4932); nach E. Schmidt, *Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten* (Mainz 1994), Taf. 47 a
- Abb. 59 Würzburg (H 4931); nach E. Schmidt, *Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten* (Mainz 1994), Taf. 47 b
- Abb. 60 Paris (Louvre MYR 378); nach S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs et romains II* (Paris 1963) Taf. 182 e
- Abb. 61 Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. 1428. Foto: Frank Tomio
- Abb. 62 Ravenna (Mus. Naz.); nach J. Andreau, *La vie financière dans le monde romain: Les métiers de manieurs d’argent* (Rom 1987) Abb. 11
- Abb. 63 Genf, Phoenix Ancient Art / Young Collectors; nach Katalog 2011, 27
- Abb. 64 London (BM 2113/C279); nach L. Burn – R. Higgins, *Catalogue of Greek Terracottas in the British Museum III* (London 2001) Taf. 20
- Abb. 65 Paris (Louvre D 304); nach S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains III* (Paris 1972) Pl. 64 c
- Abb. 66 nach P. Graindor, *Terres cuites de l’Egypte gréco-romaine* (Antwerpen 1939), Taf. 19 Nr. 50
- Abb. 67 London (BM 1903,0518.3) © Trustees of the British Museum
- Abb. 68 London (BM 1903,0518.4) © Trustees of the British Museum
- Abb. 69 Tübingen (Archäologisches Institut 4989/25); nach J. Fischer, *Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlungen Sieglin und Schreiber*. *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 14 (Tübingen 1994) Taf. 42 Nr. 413
- Abb. 70 London (BM 1873,0820.576) © Trustees of the British Museum
- Abb. 71 nach P. Graindor, *Terres cuites de l’Egypte gréco-romaine* (Antwerpen 1939) Taf. 22 Nr. 68
- Abb. 72 Arles (Musée de l’Arles Antiques P. 1371); nach L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei* (Rom 2003) 12 Abb. 8
- Abb. 73 Paris (Louvre AF 903); nach F. Dunand, *Catalogue des terres cuites gréco-romaines d’Egypte* (Paris 1990) 299 Nr. 909
- Abb. 74 Neapel (NM 13958); nach M. Conticello De Spagnolis-E. De Carolis, *Le Lucerne di Bronzo di Ercolano e Pompei* (Rom 1988), Taf. 5
- Abb. 75 Neapel (NM 20341); nach L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei* (Rom 2003) 102 Abb. 82
- Abb. 76 nach P. Graindor, *Terres cuites de l’Egypte gréco-romaine* (Antwerpen 1939), Taf. 23 Nr. 67
- Abb. 77 Bonn (akademisches Kunstmuseum C 656); nach St. Schmidt, *Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im akademischen Kunstmuseum Bonn* (München 1997), Taf. 19 Nr. 46
- Abb. 78 Bonn (akademisches Kunstmuseum C 279); nach St. Schmidt, *Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im akademischen Kunstmuseum Bonn* (München 1997), Taf. 19 Nr. 45
- Abb. 79 Heidelberg (Antikenmuseum der Universität TK 254); nach S. Seiler (Hrsg.), *Armut in der Antike. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft* (Trier 2011), 15 Nr. 9
- Abb. 80 Paris (Louvre E 20824); nach F. Dunand, *Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes. Catalogue des terres cuites gréco-romaines d’Égypte* (Paris 1990) 300 Nr. 913
- Abb. 81 Alexandria (NM 9663); nach E. Breccia, *Terrecotte figurate greche e greco-egizie del museo*



- di Alessandria (Bergamo 1930), Taf. 51, 4
- Abb. 82 Würzburg (Antikensammlung H 3093); nach E. Schmidt, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten (Mainz 1994), Taf. 55 Nr. 307
- Abb. 83 Istanbul (Arch. Mus. 1660); nach F. Rumscheid, Die figürlichen Terrakotten von Priene. Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde (Wiesbaden 2006) Taf. 122, 3–5
- Abb. 84 Athen (NM 3339); nach B. Böttger, Die kaiserzeitlichen Lampen vom Kerameikos (München 2002) Taf. 33 Nr. 1586
- Abb. 85 Athen (Kerameikos RL 2042); nach B. Böttger, Die kaiserzeitlichen Lampen vom Kerameikos (München 2002) Taf. 33 Nr. 1590
- Abb. 86 Boston (Museum of Fine Arts, Edwin E. Jack Fund 1970.346); nach Ch. Kondoleon, Antioch. The Lost Ancient City (Princeton 2000) 160 Nr. 45
- Abb. 87 Novara (Museo Archeologico); nach V. von Gonzenbach, Die römischen Terrakotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten. Band A (Tübingen 1995) Taf. 143, 4
- Abb. 88 Rom (Museo Palatino); nach M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Wiesbaden 2001) 60 Nr. 1242
- Abb. 89 Pozzuoli (Taverne); nach M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Wiesbaden 2001), 64 Nr. 1366
- Abb. 90 Paris (Louvre Camp. 4922); nach Ph. Bruneau, Ganymède et l'aigle: images, caricatures et parodies animales du rapt, BCH 86, 1962, 209 Abb. 10
- Abb. 91 Paphos (Haus des Dionysos); nach W. A. Daszewski – D. Michaelides, Führer der Paphos Mosaiken (Nikosia 1989) Abb. 19
- Abb. 92 Nikosia (Cyprus Museum); nach Ph. Bruneau, Ganymède et l'aigle: images, caricatures et parodies animales du rapt, BCH 86, 1962, 202 Abb. 4
- Abb. 93 Neapel (NM 9089); nach Archivio Fotografico Pedicini (Hrsg.), Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli (Rom 1986), 172 Nr. 351
- Abb. 94 nach P. Zanker, Forum Augustum. Das Bildprogramm (Tübingen 1968) Abb. 40
- Abb. 95 Bonn (Rheinisches Landesmuseum 8731); nach H. Lehner, Das Provinzialmuseum in Bonn. Heft I. Die römischen Skulpturen (1905) Taf. 12, 1
- Abb. 96 nach P. Perdrizet, Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet (Paris 1921) Taf. 51
- Abb. 97 Rom (Forum Romanum, Vespasianempel); nach M. Grant, The Roman Forum (London 1970) 98
- Abb. 98 Neapel (NM 639 (= 6044)); nach Archivio Fotografico Pedicini (Hrsg.), Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli (Rom 1986) 210 f. Nr. 37
- Abb. 99 Berlin (Ägyptisches Museum X 668); nach H. Philipp, Terrakotten aus Ägypten im ägyptischen Museum Berlin (Berlin 1972) Taf. 13
- Abb. 100 Antakya (Hatay Archaeological Museum 1024); nach Ch. Kondoleon, Antioch. The Lost Ancient City (Princeton 2000) 163 Abb. 1

